Université de Toulouse.

FACULTE MIXTE DE MEDECINE ET DE PHARMACIE

Année 1948.

N° 82.

Monographie d'un psychopathe dessinateur Etude de son style

THÈSE

POUR LE

DOCTORAT EN MEDECINE

présentée et soutenue publiquement en juillet 1948

PAR

JEAN DEQUEKER

Membres du Jury :

M. RISER, *Président.*

MM. SENDRAIL, SOREL, GERAUD. *Assesseurs.*

M. DARDENNE, *Suppléant.*

Imprimerie Georges SUBERVIE
21, rue de l'Embergue, 21
RODEZ

DEQUEKER (Jean). —

Monographie d'un psychopathe dessinateur. Etude de son style.

Rodez, 1948. Imp. Subervie, in-8° 132 pages.

Thèse Médecine, Toulouse, 1948. n° 82.

DEQUEKER (Jean). —

Monographie d'un psychopathe dessinateur. Etude de son style.

Rodez, 1948. Imp. Subervie, in-8° 132 pages.

Thèse Médecine, Toulouse, 1948. n° 82.

DEQUEKER (Jean). —

Monographie d'un psychopathe dessinateur. Etude de son style.

Rodez, 1948. Imp. Subervie, in-8° 132 pages.

Thèse Médecine, Toulouse, 1948. n° 82.

DEQUEKER (Jean). —

Monographie d'un psychopathe dessinateur. Etude de son style.

Rodez, 1948. Imp. Subervie, in-8° 132 pages.

Thèse Médecine, Toulouse, 1948. n° 82.

Université de Toulouse

Monographie d'un psychopathe dessinateur
Etude de son style

Université de Toulouse

FACULTÉ MIXTE DE MÉDECINE ET DE PHARMACIE

Année 1913 N° 82

Micrographie

d'un

dessinateur

sans style

THÈSE

POUR

PRÉSENTÉE ET SOUTENUE LE

PAR

M. ROGER

Université de Toulouse.

FACULTE MIXTE DE MEDECINE ET DE PHARMACIE

Année 1948.

N° 82.

Monographie d'un psychopathe dessinateur Etude de son style

THÈSE

POUR LE

DOCTORAT EN MEDECINE

présentée et soutenue publiquement en juillet 1948

PAR

JEAN DEQUEKER

Membres du Jury :

M. RISER, *Président.*

MM. SENDRAIL, SOREL, GERAUD. *Assesseurs.*

M. DARDENNE, *Suppléant.*

Imprimerie Georges SUBERVIE
21, rue de l'Embergue, 21
RODEZ

UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

FACULTE MIXTE DE MEDECINE ET DE PHARMACIE

TABLEAU DU PERSONNEL

	MM.
Doyen	CALVET
Assesseur	LEFEBVRE
Doyens honoraires	BARDIER, GORSE

Professeurs honoraires :

MM. RISPAL, MERIEL, CAUBET, RIBAUT, MAURIN, ARGAUD, DALOUS, LAFFORGUE, SERR.

PROFESSEURS

	MM.
Clinique de neurologie et psychiatrie	RISER
Clinique médicale	TAPIE, ROQUES
Clinique obstétricale	GARIPUY
Physiologie	SOULA
Clinique chirurgicale et du cancer	DUCUING
Physique biologique et médicale	BUGNARD
Clinique des maladies cutanées et syphilitiques	NANTA
Chimie et toxicologie	BRUSTIER
Pathologie générale et médecine expérimentale	SENDRAIL
Clinique chirurgicale et gynécologique	LEFEBVRE
Anatomie	VALLOIS, CLERMONT
Histoire naturelle	DELAS
Clinique médicale infantile et puériculture	SOREL (R.)
Pharmacie	CAUJOLLE
Pathologie interne	MOREL
Bactériologie - Hygiène - Médecine sociale	ANDRIEU
Clinique chirurgicale infantile et orthopédie	VIRENQUE
Clinique des maladies des voies urinaires	FABRE (P.)
Matière médicale	VINCENT
Hydrologie thérapeutique et climatologie	MERIEL (P.)
Anatomie pathologique	FABRE (J.)
Clinique oto-rhino-laryngologique et chirurgie maxillo-faciale	CALVET
Clinique ophtalmologique	CALMETTES
Chimie biologique	VALDIGUIE
Médecine légale et Médecine du travail	PLANQUES
Histologie et embryologie	BROUSSY

Professeurs sans chaire.

Physiologie	M. BAISSET
Anatomie	COULOUMA
Obstétrique	GUILHEM

AGREGES

	MM.
Anatomie	LAZORTHES
Histologie	BIMES, ch. des. f.
Médecine	GADRAT, DARNAUD, GERAUD, DARDENNE, LAPORTE (J.)
Ophtalmologie	DEOTATI
Physique Médicale	MARQUES
Chirurgie	GRIMOUD, RIEUNAU, DIEULAFE, DAMBRIN (P.)
Pharmacie	COUTURIER
Chimie générale pharmaceutique	BLANC
Histoire Naturelle Pharmaceutique	Mme DULUCQ-MATHOU
Odonto-Stomatologie	CADENAT

COURS COMPLEMENTAIRES

	MM.
Cours d'obstétrique aux élèves sages-femes	GARIPUY
Cours d'anatomie aux élèves sages-femmes	GUILHEM
Chimie pathologique	VALDIGUIE (P.)
Chimie biologique	VALDIGUIE (P.)
Chimie minérale	BLANC
Physique pharmaceutique	AUVERGNAT
Dermatologie et syphiligraphie	BAZEX
Législation pharmaceutique	BOUISSET
Clinique de la tuberculose	MOREL (L.), DAMBRIN (P.)
Microbiologie	BOUISSET
Parasitologie	LASSERRE
Botanique et cryptogamie	Mme DULUC-MATHOU
Chimie analytique	BLANC
Hydrologie et géologie	ASTRE
Médecine Sociale et du Travail	BOUNHOURE
Anatomie médico-chirurgicale	THOMAS
Pharmacodynamie	BOUNHOURE
Bactériologie et Hygiène	LAPORTE
Urologie	LHEZ
Ophtalmologie	DEODATI
Neuro-chirurgie	LAZORTHES
Oto-Rhino-Laryngologie	CLAUX

Secrétaire de la Faculté ... DUCROS

La Faculté déclare n'être pas responsable des opinions émises par les candidats.
(Délibération du 12 mai 1891.)

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

A MA FEMME

A MA MERE

A LA MEMOIRE DE MON PERE
ET DE MES FRERES : JEAN ET PIERRE

A LA MEMOIRE DE Monseigneur SABATIER,
MON TUTEUR,

Prélat de la Maison de Sa Sainteté,
Procureur Général de l'Oratoire auprès du Saint-Siège.

A Madame Veuve Maurice DEQUEKER

Au Docteur G. FERDIERE,

Directeur de l'Hôpital Psychiatrique de Rodez,

qui est à l'origine de cette thèse.

En témoignage de vive gratitude pour sa constante bienveillance et pour la valeur de son enseignement.

A TOUS MES AMIS

A MES MAITRES DES HOPITAUX
ET DE LA FACULTE DE MEDECINE DE TOULOUSE

A MON PRESIDENT DE THESE :
Monsieur le PROFESSEUR RISER,

Professeur de Neuro-Psychiatrie,
à la Faculté de Médecine de Toulouse,

Officier de la Légion d'Honneur,
Médaille Militaire,
Officier de l'Instruction Publique,

Qui nous a fait le très grand honneur
d'accepter la présidence de cette thèse.

À NOTRE JURY DE THÈSE :

Monsieur le Professeur SENDRAIL,

Professeur de Pathologie Générale et de Médecine Expérimentale ;

Monsieur le Professeur SOREL,

Professeur de Clinique médicale infantile et puériculture ;

Monsieur le Docteur GERAUD,

Professeur Agrégé à la Faculté ;

Monsieur le Docteur DARDENNE,

Professeur Agrégé à la Faculté.

PRÉFACE

C'est dans le cadre d'une psychologie d'inspiration phénoménologique que cette thèse veut se situer. Elle côtoie, au cours de ses multiples démarches des valeurs et des qualités telles qu'il est impossible de les apprivoiser entièrement et de les réduire à l'impuissance. Leur traduction chiffrée ou leur mise en équation, si elles sont capables de satisfaire, en un certain sens, l'esprit critique, ne peuvent provoquer, devant le phénomène irréductible de la création artistique, qu'un malaise sans cesse grandissant, auquel l'auteur avant tout autre est sensible. Ici plus qu'ailleurs, la solidification des fonctions et des facultés à quoi nous avait accoutumé la psychologie des éléments, si bien issue du système mécaniste et rationnaliste de Descartes, n'enlèverait pas seulement à l'auteur le goût et la passion de se laisser entraîner par son sujet, elle enlèverait au sujet sa plus profonde réalité : une qualité artistique, un fond de lyrisme par quoi cette œuvre s'impose et par laquelle toute compréhension de l'art et de l'artiste doit commencer, si elle veut gagner ses lettres de créance. L'œuvre étudiée dépasse de loin ce qui n'est en elle qu'insuffisances et déterminations ; sa totalité est une réussite à laquelle chacune de ses particularités semble être restée étrangère et n'avoir pas présidé. La « joie graphique » des traits tournants et flamboyants, la stabilisation de cette joie au travers des réalités qu'elle pénètre, le remaniement continuel d'une matière primitivement lourde qu'elle soulève et semble désaxer entre ses deux pôles d'objet et de rêve, l'élan sûr de lui-même qui cimente les formes dans une unité rythmique absolue, les liquéfiant dans leur structure et les menant au bord d'une métamorphose toujours chancelante, sans laisser de vide où n'agirait cette étrange puissance de pénétration et de dislocation, tout cela conserve à l'œuvre la valeur de lyrisme que nous lui reconnaissons, ses vertus de langage secret et tous ses pouvoirs d'élargissement et d'émerveillement.

Devant cette puissance enthousiasmante du lyrisme commencent les difficultés de la psychologie et son impuissance à une spécification totale. L'esprit scientifique le mieux établi ne peut, devant le secret d'un enchantement auquel il reste sensible préserver totalement sa personnalité ; il ne peut éviter de recevoir de son modèle

une réalité psychologique qu'il ne contient pas lui-même et qui appartient dans sa valeur réelle de preuve à la mentalité qu'il prétend juger. A mesure qu'il avance dans la compréhension de l'œuvre, par la vertu du lyrisme, toutes les valeurs, semble-t-il, se renversent et changeant de signes, entr'ouvrent un centre humain nocturne où les communications avec le monde sont plus intenses et plus larges. Une étrange alchimie y fond ensemble les réalités les plus diverses, confond à nouveau le sujet avec les objets dont il est issu, brouille les sélecteurs les plus élémentaires comme la perception, découvre sous la pensée cognitive, le lieu de L'EXPRESSION PSYCHIQUE *à sa naissance, fort de tout ce qu'il contient et qu'il ne peut signifier. Ce noyau vivant du non-manifesté, il est, pour le poète, le lieu où il s'abreuve et où il trame des participations futures entre les êtres et les choses. Il est, pour le psychologue, le lieu de la pensée magique et primitive, dont on fait le tour, dont on connaît les lois, mais où on ne saurait pénétrer, ni faire acte de connaissance au sein de la logique. Qui s'en approche se sent pris dans un courant d'interréactions multiples et multipliées à l'extrême, telles que ce n'est plus aussi dans son esprit que changement continuel de signes, métamorphoses, évanescence de la logique au sein des remous alogiques qui parfois la fondent. Rien, en ces lieux, n'est définitivement établi: les intentions les plus pures de l'esprit critique y naissent à un trouble dévastateur et devant ce perpétuel changement de points de vue, devant cette incapacité à se confronter jamais avec l'objet de leur recherche et de le saisir sans décalage possible, reconnaissent leur impuissance et se laissent juger par l'œuvre qu'elles attaquent. Si bien que se répercute à l'infini, sans jamais s'épuiser, un lyrisme qui est par lui-même une démonstration et le vertige qui la fonde et dont nulle dialectique ne saurait avoir raison sans être remise en question en un lieu où elle n'est pas de mise. Ainsi les pistes semblent-elles à jamais brouillées entre deux réalités qui s'assument sans cesse différentes et inconciliables par le rebond en arrière que chacune trouve dans l'autre.*

C'est l'intérêt pourtant d'une œuvre comme celle que nous étudions d'avoir, autant que possible, supprimé le terrain glissant sur lequel elle se fonde en général, pour nous livrer sa véritable authenticité, incapable qu'elle est de la dissimuler au travers de la rigidité absolue de la psychose qui l'a fait naître et qui l'a fait se développer. Si en tant qu'objet d'art isolé et coupé de son créateur, elle nous échappe pour servir de démonstration à certains courants de pensée contemporaine et constituer d'emblée par la fonction du surexpressif le « champ psycho-physique total » dont parle A. Breton, elle nous revient par le pôle de sa jonction avec l'artiste malade. L'esprit sain peut prêter à confusion dans la mesure où il y a en lui un possible de complexes non réalisés, une porte

ouverte à une névrose ou à une psychose futures. L'esprit malade n'a plus ce champ du possible où se dissimuler ; il est déjà étroitement déterminé par lui-même et ne peut, même dans le mensonge, que trahir la réalité profonde qu'il voudrait cacher. Rien en lui ne s'exprime en dehors de la structure même de la maladie. L'imaginaire n'est plus dans la folle liberté qui fonde ses droits à décevoir et à rester indéfiniment dans les perspectives des faux-fuyants. Aux subtilités d'un esprit lucide et avide de création s'oppose la réalité psychologique d'un « pauvre ignare appliqué à ne pas se tromper » (Artaud sur Van Gogh). C'est l'ingénuité qui la fonde et c'est elle la première qui fournit le fil d'Ariane grâce auquel l'œuvre par endroits déchire sa complexité pour revenir à la simplicité de la personnalité qui la pense, réduisant au maximum l'intervalle où joue la libre liberté et où jouent les libres complexes, ne laissant en fin de compte que le seul intervalle qui sépare le signifié du signifiant et qui renvoie au problème de l'expression en général. Il y a loin, pour le psychologue de l'âme, de cette machine à fabriquer du primitif à la pensée créatrice. Son courant est à sens unique : l'œuvre a rompu les ponts avec l'esprit qui la pense, elle émerge simplement lorsque celui-ci veut s'exprimer et imposer sa réalité. Elle est inerte et stérile, incapable en renvoyant son image d'augmenter et d'accroître la réalité dont elle est issue. Elle fait figure d'enfant pauvre et ne peut accéder à sa propre vie supérieure dans l'esprit qui l'a fait naître. Elle n'a d'autre ouverture qu'elle-même, d'autre descendance que la mentalité strictement délimitée qui la pense, d'autres voies que les voies physiologiques, motrices ou psychologiques que la maladie emprunte pour se manifester. Le remaniement qu'elle impose au réel vient de plus loin que d'une tentative gratuite de voir le monde à travers un rêve ou une vision simulée : IL FAIT PARTIE DU COMPORTEMENT GLOBAL D'UNE PERSONNALITÉ FACE A LA RÉALITÉ EXTÉRIEURE. *Comme la vision qui y préside, il est donné dès le commencement par la psychose. Il est un point de départ et non un point d'aboutissement. Il se prolonge identique dans sa tâche et sans jamais ne varier qu'avec les variations de la maladie, ne sait qu'exprimer sans trêve la réalité psychologique dont il est issu. Il n'y a plus de rêve du monde, ni de monde rêvé : l'un et l'autre sont définitivement fixés dans leur traduction réciproque, à travers l'indifférentiation donnée à sa source du sujet et de l'objet. L'œuvre, certes, soulève à chaque instant des pans entiers du modèle interne, des pans entiers de pensée archaïque et symboliquement figée, en quête de quoi l'art moderne s'emploie dans les brouillards de la conscience et par là semble véritablement en proie à une activité qui est l'activité surréaliste par excellence. C'est pourtant par la vertu d'un automatisme qui n'a d'autres lois que les siennes que le style, sûr de ses moyens et de ses buts, marche à sa fatale destinée et rejoignant ce qui le canalise*

fonde les prétentions de la psychologie à l'investir. Rarement, il fut donné à la pensée critique d'en pouvoir suivre aussi facilement les évolutions, préservé qu'il a été, dès le début, de toute influence et de tout apport étranger, en un esprit qui n'était pas porté à des prétentions artistiques. L'œuvre ne doit rien qu'à elle-même et à la personnalité de son auteur : elle n'a entretenu de relations qu'avec des constellations affectives assez bien identifiées et s'est structurée en vase clos à partir de ses propres cristallisations. C'est là un cas unique où tout semble répondre à une fatalité intérieure de formes et de contenus et où tout tend de plus en plus à se délimiter très nettement de l'extérieur, en même temps que tend à se faire connaître de l'intérieur, au cours d'une psychose qui est expression d'une personnalité, la vraie réalité à laquelle communie le style. Cette authenticité, cette pureté d'intentions, cette insubordination de l'œuvre à une nécessité extrinsèque, en font un document scientifique inégalable, pour le psychologue comme pour l'esthéticien, et fondent idéalement les intentions profondes de cette thèse, qui sont, non point de réduction des phénomènes essentiels de la création lyrique, mais d'investigation et d'assiègement des quelques voies et des quelques réalités par lesquelles l'esprit d'un psychopathe a créé une œuvre véritable, à l'abri seulement de la psychose qui y a stratifié ses mécanismes structuraux.

***

Parce que difficile à centrer, le sujet de cette thèse ne pouvait se concevoir qu'éparpillé et diffusé à l'intérieur d'une monographie. Il est superflu de vanter en psychiâtrie les mérites des monographies; ce sont les mêmes qu'en littérature les romans autobiographiques, les journaux intimes, les souvenirs, les confessions, les relations. Elles sont pour l'esprit veillant du psychologue une manière efficace d'effeuiller l'homme au niveau même de sa vie et progressivement selon elle, sans le remanier d'une façon artificielle et théorique au sein d'un système. Elles dépouillent, mais restent fidèles jusqu'au bout à une qualité humaine qu'elles savent inassiégeable. Elles usent de toutes les comparaisons possibles, parce qu'avant tout elles veulent passer sur le plan même du vécu et prendre en coupe, pour ainsi dire, dans leur plus grande largeur certains phénomènes difficiles à évaluer et à investir. L'homme au sortir de sa longue et souvent pénible l'histoire à travers une monographie n'est pas, parce que jugé, versé au dossier d'une démonstration psychologique quelconque ou d'une entité nosologique déterminée. Il reste ce que rien ne peut exorciser, passant plutôt préservé qu'atteint au travers des grilles de l'aridité psychiatrique et de ses investigations.

L'étude des dessins est la partie la plus importante de ce travail. Elle est reliée sans cesse à des réalités qui la dépassent et qui la

fondent. La psychose, le délire, le tempérament ne les perdent de vue que l'instant nécessaire à retrouver le maillon de la chaîne qui unit une manifestation à première vue indépendante à l'ensemble de la personnalité. Ce qui, dans une œuvre d'art et dans le cas particulier, est encore difficilement rattachable à cet ensemble psychologique est laissé dans l'ombre. Ainsi ne prétendons-nous pas juger l'œuvre quand elle dépasse par son lyrisme ses attaches psychologiques ou qu'elle rejoint en nous des réalités intérieures inaccessibles. Ce serait parasiter vainement les sélecteurs de la psychologie.

Première Partie.

LE CAS PSYCHOPATHOLOGIQUE

EVOLUTION — ETUDE CLINIQUE — EXAMEN MENTAL
TEST DE RORCHACH — EVALUATIONS DIVERSES
CONSIDERATIONS GENERALES

Les documents recueillis sur Guillaume sont de première main. Ils nous ont été fournis par la complaisante compréhension des membres encore vivants de sa famille : sa femme, sa sœur, un oncle, et, pour ce qui est de sa vie asilaire, par les docteurs Perret et Ueberschlag, à qui nous témoignons ici toute notre reconnaissance. Nous avons, de plus, passé quatre jours en constant tête à tête avec le malade et très nettement senti qu'une plus longue fréquentation ne pouvait nous apporter rien de nouveau, ni de meilleur.

ANTECEDENTS.

Guillaume est né à Saint-Gaudens le 18 juin 1893. Son père était ébéniste spécialisé dans la restauration des œuvres d'art. Il était tenu pour un ouvrier de talent et travaillait régulièrement à des ouvrages difficiles. A la suite de dettes de jeu, il dut vendre son artisanat et mourut accidentellement à cinquante cinq ans. Sa mère par ailleurs normale, d'un caractère doux et tranquille, devint mélancolique et triste à la suite des mauvaises affaires de son mari. Elle mourut en 1926.

Guillaume est l'aîné de quatre enfants. Son frère cadet, Pierre, avait beaucoup de goût et de dispositions pour le dessin. On le considérait dans son entourage comme un artiste et on lui reconnaissait des dons incomparables à ceux de Guillaume. Sans la faillite du père il eût été dirigé sur les Beaux-Arts.

Il n'y a jamais eu de malades mentaux dans la famille.

HISTOIRE DE GUILLAUME

Guillaume est né un an après le mariage de son père qui avait alors 25 ans. Il est né normalement à terme et rien de particulier n'a marqué sa première enfance.

A l'âge de deux ans, au cours d'une chute, il se fracture les os du nez et garde de cet accident un aplatissement nasal qui jouera un rôle dans son histoire affective.

Il va en classe jusqu'à quatorze ans, échoue d'un point au C.E.P. Il se signale comme n'ayant aucune tendance à la spéculation intellectuelle abstraite, mais se montre d'une grande habileté manuelle. Il manifeste à quatorze ans le désir de travailler avec son père et d'apprendre le métier, qu'il exercera jusqu'à dix huit ans, dessinant des plans de meubles et les fabriquant.

Sa sœur trace de son caractère à cette époque le portrait que voici: sérieux, méticuleux, sensible et taquin. Il ne s'occupait guère que de son travail et se révélait déjà un excellent ouvrier. Il était sociable, avait de bons camarades avec qui il sortait volontiers, mais préférait à tout une petite vie tranquille dans le cadre de sa famille. On ne lui a connu aucune liaison sentimentale. Très affectueux, mais capricieux, c'était l'enfant gâté de la famille, celui dont on redoutait les colères, par ailleurs vite éteintes, et à l'autorité exigente de qui on cédait très souvent.

Seules une méticulosité exagérée et une véritable phobie du désordre et de la saleté marquent alors le pathologique de ce caractère, ou tout au moins, ses tendances à l'obsession. Très coquet dans sa mise, se regardant souvent dans les glaces, toujours soucieux d'être propre, d'avoir les souliers cirés (à quatorze ans), recousant lui-même les boutons de ses complets pour ne pas les perdre, ses camarades l'avaient prénommé « le baron». Il imposait facilement sa famille et s'érigeait en vaillant défenseur de la mère contre l'autorité du père, faisant à celui-ci des remontrances sur sa conduite le disputant souvent et créant de véritables drames familiaux. Au besoin d'être adulé par sa mère s'ajoutait un autoritarisme réformateur révélateur de faiblesse psychique, de désirs d'adaptation et d'incapacités.

Les affaires du père allant de mal en pis légitiment l'attitude hostile de Guillaume en même temps qu'elles accroissent son anxiété par le jeu de la culpabilité. Le 24 avril 1913, c'en est trop et le jeune Guillaume part s'engager. C'est là, dans cette fugue organisée, sa première réaction et le début d'une mise en marge de la vie qui ne fera que s'accentuer.

La guerre vient ; il fait campagne en Belgique, est blessé au bout de cinq mois et hospitalisé. En 1916, il est à Salonique où il prend le paludisme et la dysenterie. Il est hospitalisé en France, reprend sa place au 15e Chasseur, est fait prisonnier le 9 juin 1918 dans un poste d'écoute dans les circonstances que voici : sommé de se rendre, alors que la partie était perdue, il continue à tirer follement et avec acharnement. Il est envoyé dans un camp de représailles d'où il est libéré en décembre 1919.

Il retourne chez lui, pensant rester dans l'ébénisterie parternelle. A la suite de nouvelles mésententes et de nouveaux heurts avec son père, après avoir passé une visite d'incorporation qui le reconnaît apte, il est préposé aux Douanes et part à Metz où il restera jusqu'en 1926. Là, il s'interesse à la politique, est militant radical-socialiste et syndicaliste. Il se marie en 1924 après six mois de fiançailles et vit chez sa belle-mère avec une petite nièce. Il n'a pas d'enfant et sa femme fait deux fausses-couches.

Dès le début de son mariage, il manifeste des troubles du caractère qui compromettent souvent la paix du ménage. Sa femme décrit ainsi, à cette époque, le caractère de son mari :

S'il n'est pas méchant et s'il a bon cœur, ses manies et ses exigences rendent toute vie heureuse impossible. Il se plaint constamment qu'on ne lui serve pas à table ce qu'il aime. Il est attentif à tout désordre et à toute salissure, prêt à s'emporter pour la moindre vétille. Il est pétri de manies et ne se sent à l'abri et en sécurité que dans leur exercice : manie de ranger constamment les tiroirs, manie de l'ordre et de la propreté, manie de découper dans les journaux comme font les enfants des photographies de femmes et de les collectionner, manie de la coquetterie restant de longs moments à se regarder dans les glaces, manie de la perfection.

Attentif à soi, à son corps surtout, il a toujours une asthénie ou une algie qui l'épuise ou qui l'irrite mais surtout il est vis-à-vis de sa femme d'une jalousie continuelle, revenant à brûle-pourpoint à la maison au milieu de la nuit, à la recherche d'un amant, jusqu'à finir par se prendre à son jeu et l'inventant avec toute l'inquiétude dont son imagination est pleine.

Petit tyran domestique, il est avec ses chefs en lutte et en opposition continuelle. Il maudit en cachette, n'est pas capable d'avoir une explication franche et quand tout va mal, que ses démêlés empirent, il fait intervenir et intercéder sa femme. C'est toujours l'enfant gâté d'autrefois, égoïste, revendicateur, incapable de prendre conscience de ses infériorités, accusant tout le monde sauf lui-même. Une réparation lui semble due et ne

l'obtenant pas, il rend sa femme responsable, il rend le Pays entier responsable. « Je suis chez les Boches », dit-il, ne se plaît nulle part et malgré le prix du voyage, excessif pour lui alors, vient plusieurs fois rendre visite à son frère et à sa sœur à Saint-Gaudens, décomprime ainsi une atmosphère tendue et retrouve auprès de sa famille le calme qu'il y retrouvera toujours.

Il a encore des crises de paludisme et prend de la quinine.

Son père meurt; on lui cache cette mort et quand il l'apprend, il accourt à la maison natale, s'y montre extrêmement agité et inquiet, puis réintègre normalement son poste à l'expiration de son congé.

Progressivement — nous sommes en 1925, et il a trente-deux ans — les troubles du caractère empirent. Une période d'inquiétude et de méfiance s'instaure. Il vit douloureusement et péniblement chaque fait, chaque action. Rien ne le satisfait, tout le gêne ; il a besoin de partir, il veut partir, il faut qu'il s'évade d'un climat où la tension monte de jour en jour, d'une vie familiale de plus en plus insupportable et odieuse. Il entre en colère, il profère des menaces de mort, sans jamais esquisser d'actes. L'agitation motrice et physique est intense. Il est obsédé par celà seul : qu'il ne retrouvera la paix qu'auprès des siens.

C'est alors qu'il obtient son changement pour Urdos, à la direction des Douanes de Bayonne. Sa femme, dont la mère est malade, ne pourra le rejoindre que trois mois après. Il part seul et vit à Urdos comme un vieux garçon.

De plus en plus noyée dans un inconscient dont elle devient la proie, l'inquiétude augmente et s'ordonne spontanément autour de la jalousie qui la favorise en lui apportant l'unité et la direction qui lui manquent. Les complexes restent ambivalents et contradictoires, mais la jalousie les assume dans leur ambivalence et tend ainsi à regrouper ce qui dans sa vie psychique allait à la dérive en se disloquant. Il sait maintenant avec exactitude ce qui se passe : sa femme le trompe à Bouzenville avec un jeune douanier, qui, né dans l'Ariège, était son meilleur ami. La réaction primitivement agressive et hostile à sa femme s'épuise, faute d'objet. Impuissante à trouver dans l'avenir une solution, elle se retourne contre elle-même, nie l'avenir, le tient pour inexistant, veut l'empêcher d'avoir lieu. La crise de mélancolie éclate à la faveur de cette introjection ; elle déplace le débat du plan social sur un plan intérieur, où faillit de plus en plus l'adaptation au réel et où les sentiments d'infériorité s'exacerbent. Faute de bouc émissaire, se prenant pour objet, il se tranche la gorge avec un canif. Là commence à proprement parler sa psychose. Le dialogue du névrosé avec le monde exté-

rieur devient le dialogue sans fin du psychopathe avec lui-même, inventeur d'un nouveau monde et d'une nouvelle personnalité pour rendre compte de sa totalité humaine. (1)

Il est hospitalisé pour ses blessures le 9 juillet 1926 à l'hôpital militaire de Bordeaux, et transféré à l'asile Cadillac avec le certificat d'admission :

« Syndrome mélancolique, auto accusation, idées d'humilité, idées de suicide ».

Le certificat de 24 heures porte : « Mélancolie se traduisant par de l'humeur soucieuse à base de craintes imaginaires. Ce malade s'inquiète de ce qui peut lui arriver du fait d'une syphilis datant de quelques années, de ce que peut faire sa femme qui est loin de lui, etc. Le sommeil est mauvais, l'alimentation capricieuse ». (Docteur Ducos).

Et celui de quinzaine : « Mélancolie avec anxiété. Idées hypocondriaques. Réaction un peu excitée ». (Docteur Régis).

Quand il voit sa femme appelée d'urgence, il dit : « Tu as vieilli, tu n'es plus la même », traduisant par cette sensation d'étrangeté l'éloignement du monde extérieur, symbolisé par sa femme, et l'irruption dans l'espace objectif d'un monde étrange qui n'y trouve plus ses objets.

Il l'accuse d'être enceinte du jeune douanier. Deux thèmes s'intriquent, un thème mélancolique à base d'insécurité, de sentiments de mort imminente, de culpabilité :

« Je vais être guillotiné ».

« Demain tu ne me verras plus, je serai mort. »

« Elle (sa belle-mère) est morte à cause de moi. C'est moi qui t'ai obligée à la mettre à l'hôpital »,

et un thème de jalousie à base d'intuitions délirantes avec souhaits de mort pour sa femme :

« Tu es enceinte. Tu n'as pas besoin de venir me voir : l'autre t'attend devant la porte ».

ou :

« Il te fait souffrir. On va mourir tous les deux et nous aurons fini de souffrir. »

« Demain tu ne viendras pas tu seras morte. »

(Ces deux thèmes, de sa mort et de la mort de sa femme, se chevauchent sans cesse. En réalité, la psychose n'est pas encore solidement établie et le moi lutte douloureusement pour

---

(1) Cf. Sinéidesis de Monakow et Mourgues : une puissance biologique de synthèse tend à tout instant à regrouper les formes disloquées de la vie psychique. La psychose est l'essai d'une telle synthèse.

rejoindre le monde extérieur à la faveur d'une mort qui ne serait pas la sienne et qui le libèrerait. Cette mort de sa femme, il ne va, du reste, cesser de la souhaiter et de l'exécuter. Elle est la fenêtre au travers de la psychose qui lui permettrait de faire sa rentrée dans le monde.)

A la demande de sa femme, il est transféré à l'hôpital de Braqueville à Toulouse avec, en date du 20 octobre 1926, le certificat de transfert suivant : « Mélancolie se traduisant par de la dépression physique et psychique, de l'humeur triste, de la sitiophobie, des idées d'auto-accusation et aussi hypocondriaques. Etat physique satisfaisant. (Docteur Ducaux).

Les certificats de vingt-quatre heures et de quinzaine de Toulouse portent : « Délire mélancolique ».

A Braqueville cependant, le délire mélancolique évolue nettement vers un délire chronique de jalousie à base d'interprétations et d'illusions délirantes. Avec de nombreuses oscillations la psychose semble chercher son meilleur équilibre possible. L'avenir, ce vaste champ d'une adaptation à faire dans l'exercice d'une libre liberté, est systématiquement nié. Seul compte, non plus le monde à faire, mais le monde-tout-fait des complexes qu'on connaît et à l'ambivalence desquels on trouve des issues par le truchement du délire. Plus rien n'existe au monde que lui-même et ce à quoi, dans le monde extérieur, il adhère douloureusement : sa femme. Autour d'eux un mur se dresse. L'amour, à l'intérieur de cette muraille, ne peut plus se concevoir que nié dans son avenir ; il n'est plus que jalousie, projection de ce qu'il aurait pu être. Il invente l'Autre, ce double de lui-même, réalise avec lui ce qu'il n'a pu réaliser. La jalousie contient tout ce qu'il est difficile de contenir ; elle est la condition vécue de son amour : un espoir (vécu par son double) déçu (ce n'est pas lui qui en profite). L'impuissance à aimer est devenue la jalousie qui la légitime. L'esprit devient la proie d'une seule passion et cette passion se nourrit de phantasmes. La passion délirante sauve l'unité de l'esprit mais l'enserre dans ses mailles. Rien d'autre ne peut exister en dehors de cette voie rigide. Tout converge à l'entour, tout se précipite pour s'y cristalliser. Cette force centripète dans laquelle le moi est pris par finalité qui l'entraine ne peut être perçue que dirigée contre le moi. Son déterminisme ne peut être senti par l'esprit épris de liberté que comme une menace. Ainsi se créent les qualités de la persécution et de l'hostilité, qui deviennent les seules qualités possibles de ce monde en train de se resserrer sur son passé et de percevoir ce resserrement.

Dans la mesure où l'esprit se replie sur lui-même le délire se

systématise autour des lignes de force préexistantes. Dans la mesure où il veut rejoindre le monde extérieur il brise cette systématisation et naît de nouveau à l'angoisse et à l'anxiété par les échecs répétés d'une adaptation impossible. Quoiqu'il en soit, le délire s'établit alors dans des catégories affectives qu'il ne perdra jamais et crée les personnages qu'il lui faut pour s'exprimer. Ce n'était point assez que sa femme le trompât; la complexité affective, comme nous le verrons, avait besoin d'un personnage imaginaire de plus : il invente une fille à sa femme. Cette fille ne naît pas strictement de l imaginaire ; elle naît par touches successives d'une nièce réelle à la faveur de l'interprétation. (Ainsi naissent d ailleurs tous ses personnages imaginaires ; ils sont toujours prélevés dans le réel et repensés pour ainsi dire par les phantasmes). Cette fille dès lors l'épie constamment et le nargue. Il la voit sur le plafond, derrière les vitres. Elle le poursuit inlassablement comme le poursuit le ridicule de son infortune conjugale, à laquelle elle donne corps. Il profère contre elle des menaces assidues : « Viens, je vais te descendre », lui dit-il, s'adressant aussi à l'amant, par procuration.

Le délire s'établit peu à peu dans une perspective synthétique assez rigide, où la persécution cimente le tout. Pas d'idées d'influence. La personnalité reste inentamée, toute en projection, exorcisant sans cesse hors d'elle les démons mauvais qui l'assaillent et leur donnant corps dans ces personnages imaginaires avec lesquels elle entretient, comme autrefois avec les complexes, des sentiments de haine et d'amour chaotiques et désordonnés.

A la fin de l'année, cette construction délirante semble vouloir se morceler et s'effondrer. Une telle amélioration semble survenue qu'on tente une sortie d'essai de trois mois chez la femme du malade. C'était reconnaître le caractère verbal du délire et son peu de propension à passer à l'acte et à se revivre. C'était espérer le voir démissionner au contact des faits réels. Dès le début de la sortie d'essai, ce sont pourtant les mêmes idées délirantes de jalousie et les mêmes désirs et souhaits de mort, par l'impossibilité à faire taire l'inquiétude devant un monde changé, entièrement dirigé contre le moi, cherchant à le repousser plus qu'à l'accepter. Contrairement à ce qu'on avait espéré (?) le délire prend acte de la réalité pour nourrir et entretenir ses chimères. La réalité est déformée systématiquement et jugée selon la valeur qu'elle tend à représenter. Tout essai d'adaptation dirige une déformation de plus.

Un jour que le malade a bu plus que de coutume, il trouve en rentrant l'armoire fermée, alors qu'il veut l'ouvrir. L'agres-

sivité subitement se réactive. Il entre en fureur, casse la glace, jette par dessus les toits la montre de son père, son alliance et la bague de fiançailles de sa mère. Il brise symboliquement le cercle de la fixation parentale et à la faveur d'une audace donnée par la boisson, comme c'est l'habitude chez les faibles, veut conquérir vis-à-vis de lui-même sa pleine liberté. Comme sa femme rentre, il charge un révolver, tire en l'air une balle. «C'était dit-il, plus pour lui faire peur que pour la tuer », mais il dira tout de même : « Maintenant, vois-tu, ce serait fait. Nous ne souffririons plus. Il y en avait une pour toi et une pour moi ».

A mesure que le terme fixé à la sortie d'essai approche l'inquiétude augmente et le délire aussi, comme si l'un et l'autre avaient peur d'une nouvelle confrontation avec eux-mêmes au cours de la future visite médicale.

Il est réintégré le 7 mai et un certificat de situation en date du 20 mai porte : « Légère amélioration, mais toujours assez triste. »

Le 7 septembre 1927, sur demande de sa sœur, il est réformé par le Centre Spécial de Réforme de Toulouse : « R.D. 2 », sans pension d'invalidité (origine non reconnue) avec le diagnostic suivant : « A.T.D. Délire systématisé avec idées d'influence et d'auto-accusation. Aspect mélancolique. Affection nécessitant l'internement. »

Sa femme se fixe à ce moment à Toulouse et s'engage comme infirmière à l'asile.

Le délire, toujours centré sur la jalousie, fait bloc avec tout ce qu'il peut rassembler, en l'aggravant, de la personnalité ancienne. A l'attitude quérulante et quémandeuse s'ajoutent des idées de persécution variées (par les infirmiers, prétendus amants de sa femme), des hallucinations cénesthésiques nombreuses (on lui envoie des odeurs), des hallucinations auditives, une instabilité, un besoin de fuir permanent. L'inquiétude corporelle trahit l'inquiétude de l'esprit. Il demande tous les mois à changer de quartier, il ne supporte pas que sa femme soit en un endroit où il n'est pas et où elle couche tantôt avec un infirmier, tantôt avec un malade. Il fait tous les pavillons de Braqueville, traqué en tous lieux par ses persécuteurs et partout agité des mêmes désordres cénesthopathiques. La maladie est bien constituée ; l'automatisme mental tend à disloquer la structure cohérente primitive, où ne jouait que l'illusion et l'interprétation. Le malade est halluciné par le contact obsédant d'un monde qui colle à lui de partout et dont il essaie en vain de se libérer.

Petit à petit cependant, on lui accorde des libertés, dont celle

d'aller coucher le soir chez lui, accompagné de sa femme. A l'occasion d'une de ces sorties, il gagne une bouteille d'absynthe à une fête foraine. L'alcool une fois de plus — c'est là un processus d'abréaction — réactive le délire et la charge aggressive. Il dit à sa femme : « Je vais en finir et toi aussi ». Il l'enferme, cherche un rasoir qu'elle arrive à lui soustraire. Il la prend au chignon, essaie de la blesser, mais, empêché par les voisins qui s'en mêlent, dit : « Je voulais seulement te faire peur. »

Toute sortie dès lors lui étant interdite, l'aggressivité et la rancœur contre sa femme s'ankystent et s'entêtent. Pendant deux ans, il refuse toute visite d'elle, refuse tous les colis qu'elle envoie (empoisonnés), interprête toutes les lettres, qu'il lit entre les lignes. Il reçoit par contre normalement sa sœur, son frère ou son oncle. Ce n'est que deux ans après qu'il demandera spontanément à sa femme de venir le voir. Il ne lui a témoigné depuis aucun grief. L'agressivité continue, certes, à se jouer contre elle, mais dans le délire seulement et à l'abri de celui-ci. Le mécanisme interprétatif a cédé le pas aux phénomènes psychosensoriels. Sa femme a perdu le peu de vraie réalité qui lui restait pour devenir un personnage de rêve, apprivoisé entièrement par le monde intérieur. De plus en plus, le psychopathe ne peut faire retour qu'à soi-même et de plus en plus les ponts se coupent avec le monde extérieur.

Le docteur Perret, devant un délire si apparemment alimenté par un état complexuel latent dont il semble issu directement comme s'il en était la mise en scène, tente une psychanalyse. Mais ce traitement, dont les intentions profondes sont méconnues et remaniées par le malade, doit être rapidement abandonné.

Cette tentative de psychanalyse faite vers 1937, prouve qu'on a vu surtout dans l'évolution de cette maladie une psychogénèse. Il semble aussi qu'on ait longtemps reculé le diagnostic de délire chronique avec le pronostic qu'il comporte, au profit d'un état anxieux et mélancolique, avec possibilité de réversion. Nous savons actuellement que de tels délires, succédant à un épisode mélancolique, sont parmi les moins graves et Baruk a rapporté des observations de guérison. Quoiqu'il en soit, les conceptions délirantes de Guillaume prenaient toujours appui dans le réel pour naître à la faveur de l'interprétation. Elles étaient très proches d'une normale, non point extravagantes, et suivaient les faits de près. On sait combien sont dangereuses les réactions de tels malades, si même elles n'ont souvent qu'un caractère de démonstration et d'intimidation. Il est vrai que la maladie a évolué par poussées et que, dans l'intervalle, et même encore, elle s'apaise

pour ne laisser émerger au dessous de la superstructure délirante que l'infrastructure d'un tempérament psychasthénique et anxieux dont la faiblesse psychique est évidente.

Ce n'est qu'en Août 1938 qu'un certificat de situation porte, pour la première fois la mention de délire chronique :

« Atteint de délire de persécution entretenu par des hallucinations fausses. Il s'agit d'un état chronique qui me paraît justifier une mise en réforme. » (Docteur Lafarge).

Le 21 décembre 1943, lorsqu'il est transféré à Lannemezan, le certificat est ainsi rédigé : « Délire de persécution avec éléments maniaques expansifs, excitation psychique. Exophtalmie. Dessins».

Le délire de persécution s'est lentement détaché de l'expérience délirante primaire vécue, où la jalousie s'était cristallisée autour du caractère. Le délire alors fut plus que jamais systématisé et de structure paranoïaque. Quand les phénomènes d'automatisme mental ont rompu cette coulée unique le délire est devenu chaotique et désordonné, plus difficile à saisir dans son unité, C'est là une évolution normale. Les mêmes pôles magnétiques pourtant y brillent, les mêmes personnages l'habitent et les mêmes sentiments vis à vis d'eux. L'unité n'est que superficiellement rompue.

EXAMEN PHYSIQUE

Guillaume se présente morphologiquement comme un athlétique moyen, légèrement empâté, à musculature assez forte. Son visage est un alliage des types Dilatés et Rétractés avec prédominance du facteur Rétracté. Le contour du visage est un ovale ramassé, le front est étroit, les oreilles normales, sans signes de dégénérescence. Le nez est empâté, plus large que long par absence de la cloison nasale. Le dessus du crâne est en vessie ; la calvicie centrale est quasi totale. Les sourcils sont très peu épais, la barbe forte, et le système pileux très développé sur le corps prédomine sur la poitrine, les épaules et les jambes. Apparemment, il y a exophtalmie ; elle est due non pas à la protusion en avant des globes, mais à la rétraction des parties musculaires périorbitaires.

Les bruits du cœur, légèrement sourds, sont par ailleurs normaux. T.A. 18-101/2. Pouls 75.

Poumons et appareil digestif R.A.S.

Avant-bras gauche tatoué d'une femme nue inachevée.

Le réflexe oculo-cardiaque est inversé et il y a un léger tremblement des extrémités.

Les réflexes rotuliens sont légèrement vifs.

Le réflexe achiléen droit est aboli, ainsi que le réflexe médio-plantaire droit.

Pas d'atrophie musculaire du mollet droit, ni aucun signe pyramidal.

Les pupilles sont normales ainsi que toutes leurs réactions. Nous notons seulement une certaine instabilité des globes.

Examen du liquide céphalo-rachidien (pratiqué par ponction occipale) : normal :

Réactions d'hémolyse = Réaction de Debains : négative.

Réactions de floculation = Réaction de Kahn : négative.

Albumine : 0,20.

Cellule : 1/2 par millimètre cube.

Benjoin colloïdal : 0000000010000000.

Un métabolisme basal pratiqué autrefois à l'hôpital de Braqueville s'est révélé normal.

EXAMEN MENTAL

Guillaume se présente à nous avec la politesse souple d'un homme normal. Le contact est immédiat, chaud, sympathique.

Ce n'est ni le contact vide, portant à faux, que l'on a avec les schizophrènes, ni le contact empreint de méfiance du paranoïaque. Dès l'abord, il nous remercie de l'intérêt que nous lui portons par des dons multiples d'objets fabriqués dont il se sépare avec une joie sincère : des avions en mica, des garnitures de bureau, des bagues en cuivre.

Il nous répond en toute simplicité sans le moindre doute sur nos intentions, faisant preuve d'une passivité docile de bon enfant. Son extérieur est propre et sa tenue n'est pas affectée. On remarque des boutons cousus un peu partout sur ses vêtements: sur son col de chemise, sur sa veste ; et, à ses doigts, six bagues fabriquées par lui, trois à chaque main.

L'interrogatoire est assez long, car il est difficile, sur un fond permanent de subexitation, de faire préciser d'une façon certaine et de bien délimiter. La pensée est instable, désordonnée, tantôt calme, tantôt rapide, tantôt entêtée, suivant strictement les contours de l'émotion qui la dicte et s'y infiltrant, jusqu'à n'être souvent qu'une simple réaction mimique ou gestuelle, vite éteinte ici pour reparaître ailleurs, en une sorte de jeu de cache-cache

avec elle-même. On peut la fixer un certain temps, mais elle s'épuise vite, s'échappe et se retraverse plus loin. Il est impossible de la clouer au délire et de tracer d'emblée de celui-ci la carte géographique. Ce n'est que par recoupements qu'on arrive à mettre de l'ordre dans cette pensée délirante, à la décomposer en ses motifs et thèmes essentiels, tant elle semble épouser par son mécanisme le libre jeu de l'imagination. Le délire semble flotter au-dessus de lui-même dans un verbalisme de chaque instant ; il semble ne vouloir comparaître qu'au travers d'un langage jeté au hasard, mais correct dans son expression, comme s'il y avait là un mécanisme tout monté et dont la moindre chiquenaude déroulerait le disque chaotique et désordonné. Il n'y a pas de troubles de la syntaxe, pas de néologismes. Le ton est exalté, le débit rapide comme il l'est chez les hypomaniaques. La participation affective est froide et symbolique. L'œil n'est pas tendu ni l'oreille sur ce qui se passe alentour. Ni l'un ni l'autre ne cherchent prétexte à une interprétation délirante, et c'est avec une parfaite sécurité superficielle que se dévide l'écheveau du délire.

De temps en temps il s'appuie sur une réalité extérieure qui s'impose pour découvrir l'abîme noir qu'il porte en lui. Ainsi se répètent plusieurs fois des **hallucinations fonctionnelles**, sur un bruit de scie mécanique par exemple : « Tenez, vous les entendez maintenant ? Ecoutez-les ».

Ces hallucinations auditives ou plutôt ces **pseudo hallucinations** doivent le plus souvent trouver un support pour éclore. Elles sont particulièrement fréquentes la nuit, comme si l'obscurité en étalant la surface unie de sa réalité leur offrait un miroir poli où mieux rebondir et se détacher, ou comme si redoublaient une crainte et une hantise primitives.

« La nuit ils font un chahut formidable. C'est une voix d'homme ou de femme. Je les entends parler comme si c'était vous qui me causiez. »

« La nuit surtout ils font ça, ils gueulent fort ».

Au milieu de ces insultes et de ces menaces, **des hallucinations cénesthésiques** exhubérantes diverses sont lancées à travers le moi physique par la malveillance étrangère. Etrangères à la personnalité, elles viennent de l'extérieur, mais ne sont pas décrites avec le luxe habituel de comparaisons d'images employé par les malades. Elles sont parées de qualités sensorielles et spatiales. (Ces qualités empêchent l'anxiété d'avoir lieu à l'intérieur du moi et préservent la conscience de cette sensation de viol avec laquelle on fait un délire d'influence).

On lui brise les os et les membres.

« Je sens que c'est de l'acide embaumé ; des médicaments. Je le sens partout. Ça m'oppresse le cœur et le cerveau ».

« Ils vous foutent les appareils dans les oreilles ; ça vous chauffe la tête ; ce sont des bruits infernaux de clochettes ; ça vous chauffe le cœur et les poumons. »

« Quand on met le médicament, je le sens tout de suite ; j'ai la diarrhée et la tête en feu. »

« Tenez, maintenant par exemple, j'ai le feu à la tête .»

« Le matin quand je me réveille je suis faible et épuisé .»

« Ils me disent : tu as été scié, intoxiqué. Ça me le fait en général deux fois par jour, le matin et le soir, toujours aux mêmes heures. (Noter le support, une heure, toujours la même .) Je sens l'acide par la bouche et par le nez. Ça doit être le docteur qui l'ordonne. Je ne suis pas bien quand il me fait ça». (Ceci dit sans animosité).

A ces sensations diverses s'ajoutent d'une façon fugace, moins des hallucinations de la vue que des mirages, des **pareidolies**, véritables illusions crées par l'imagination et vues par les yeux sur les carreaux, matière s'il en est mal définie, mouvante, prête à toutes les métamorphoses, premier et grand support de la rêverie et de l'imagination. Il y voit sa femme et sa fille, qui le poursuivent partout. Il brise souvent la vitre et ainsi se joue à travers le verre le recto et le verso d'un sentiment de culpabilité à deux dimensions, projetant hors de soi les monstres qui sont inaccessibles, pour les atteindre plus sûrement dans les lieux mêmes où il les fait vivre. (C'est la partie affectivement rejetée du moi qui revient sous forme hallucinatoire. C'est là la preuve d'une discordance affective qui sait protéger le moi en reniant systématiquement les tendances qui ne sont pas intégrées.)

Mais ce n'est pas seulement derrière les vitres que sa femme, sa fille, les infirmiers, les médecins règnent. Ils règnent partout où leur présence peut devenir redoutable : à la barre des appareils de radiographie par exemple, prêts par leur mystère à rendre compte de cet autre mystère que le malade porte en lui. Ils ont à leur disposition des éléments physiques bien déterminés : des rayons, du poison, des scies, comme si **en donnant un corps physique** au mystérieux vecteur de l'aggression, le malade le démasquait plus facilement, et remplaçait la lutte mystérieuse dans l'esprit par un corps à corps au sein de l'espace vivant, plus facile à défendre. Ils agissent en tous cas et le malade sent sur lui les effets de leur action puissante. Ce ne sont point des hommes ordinaires ; **omniprésents** derrière les vitres, ils ont

l'omnipuissance des dieux ou des surhommes, capables de lire les pensées et de les connaître :

« Ma femme, je crois qu'elle est chez le directeur, puisqu'elle est dans les appareils de radio. Je suis là et elle est là-bas. Elle sait ma pensée. C'est la transmission de pensée. Les appareils sont exprès pour ça ».

« De ces appareils de radio vous devinez mes pensées, et de la chambre des machines. Sans quoi vous ne pourriez exercer. Là vous exercez à coup sûr ».

Tous les pouvoirs de la machine sont à la disposition de l'homme ; toute puissance s'allie avec n'importe quelle autre puissance, et même, dans un phénomène comme celui de la transmission de pensée, les choses ne se passent jamais d'esprit à esprit. Il y a toujours un vecteur physique palpable et un support dont l'action s'arrête à la surface du corps, à l'épiderme. Nulle part nous ne trouvons trace de sentiments d'emprise ; pas de vol de la pensée, pas de phénomènes psycho-moteurs, mouvements imposés ou arrêtés. Les persécuteurs, certes, lisent la pensée, mais non point à l'intérieur de la tête ; ils la lisent à l'extérieur, à la façon d'un miroir. Il n'y a là rien du délire d'influence. Toutes ces réalités pathologiques, si en soi elles sont redoutables, si elles arrivent à façonner un espace noir où les hommes ont des pouvoirs suprahumains et où la malveillance peut cheminer plus facilement à la faveur du mystère, ne s'engouffrent jamais dans l'esprit du malade pour l'infiltrer et le disloquer. Elles l'entourent plutôt qu'elles ne l'occupent. En un sens, le malade compose avec elles. S'il n'a plus l'aisance, ni la liberté de l'homme normal, si sa personnalité est pressée de toutes parts et mise à l'étroit dans l'étau qui l'enserre, il ne se sent pas désapproprié.

Face à la façon de voir et de ressentir le monde extérieur, le délire garde sa profonde cohérence. Qu'il exprime la jalousie, la persécution ou le sentiment qu'on abuse de lui pour une expérience scientifique, que ces certitudes soient apportées par la réalité d'une hallucination, d'une interprétation ou d'une illusion, le monde n'a plus qu'une seule teinte, difficile à préciser, car sa qualité est à la fois une qualité de malveillance et une qualité de protection, comme nous allons le voir ; en un mot, une qualité de puissance mystérieuse qui ne peut prendre conscience d'elle que dans l'ambivalence persécution-protection.

Le malade mêle sans cesse, confond, brouille les deux qualités. Leur rapprochement exprime exactement dans le surréel la vraie réalité du monde qui dorénavant l'environne. D'un côté on veut l'empoisonner et de l'autre, par les mêmes procédés (acides,

odeurs), on veut le soigner pour une syphilis qu'il aurait contractée autrefois :

« C'est un traitement que je dois suivre. »

« J'ai été contaminé au régiment, j'étais plein de morpions » (pensée concrète ; il visualise la culpabilité).

On l'attaque et on prend soin de lui. Ceux qui l'attaquent ont une puissance malveillante, mais ceux qui le protègent sont aussi grands, et aussi puissants (ce sont d'ailleurs les mêmes) :

« Le président Auriol est venu me voir à Braqueville. Il est venu souvent me voir aux appareils pour voir la maladie que j'avais. J'avais le cancer des fumeurs dans le cerveau ».

« Auriol sait tout sur moi, il est venu me voir plusieurs fois. Il se rappelle de moi. Ecrivez lui, il vous répondra et comme c'est un de mes amis vous pourrez avoir de l'avancement. » (Ceci dit sans le ton hautain du parvenu paranoïaque).

Il a des idées de grandeur mais par procuration. Le narcissisme n'est pas entièrement dans le moi : il est aussi en projection, en extérieurs.

S'il parle pourtant du président Auriol, ce n'est qu'épisodiquement et pour satisfaire à l'actualité : en réalité, la grandeur se vit surtout, comme la persécution, face à sa femme et à sa fille imaginaire. Quelques contenus, redoutables ou protecteurs, que son esprit manie, il les allie toujours à sa femme. Le délire au début de la maladie s'est cristallisé sur elle et elle seule ou sa fille, qui en est le double, l'assument presque en entier. Il ne sort de lui que pour retomber sur ces visages, éternellement. (En réalité, face à ces visages, ils est plus que jamais lui-même. Il n'y a dans tout le délire qu'une seule rencontre : la sienne).

« C'est la petite qui est dans les appareils, et puis elle s'y connaît. Je veux la protéger. C'est mon devoir de la protéger. Elle a la cervelle du docteur pour traiter les malades ; elle est la maîtresse de l'asile ».

« Ma petite est ici, à l'asile. Elle traite les malades et les flanque en cellule quand ça lui plaît. »

Tel est ce monde. Il protège sa fille, qui le protège, qui a la cervelle du docteur, qui lit dans sa pensée, qui lui envoie des rayons pour le soigner, des acides pour l'empoisonner, qui veut le guérir et l'embêter, etc... Il n'y a plus rien dans les cadres que forment les catégories de la pensée logique. Tout s'échappe des certitudes normales, tout glisse, tout se métamorphose, évolue, s'identifie à tout et se change en son contraire. Le monde extérieur, sa femme, sa fille, les docteurs, pour mouvants qu'ils soient, ne sont pourtant pas capables de tout, ni prêts à servir toutes les causes : ils évoluent dans le cercle étroit de la persécution

protection et dans le monde surréel qu'elle délimite. Nous sommes sur le plan même du rêve et de ses lois, en plein imaginaire, en plein inconscient. Le malade se laisse envahir par des phantasmes qu'il ne domine plus, mais qui ont tous la même teinte, la même affectivité de base. La psychose a une structure identique à la structure du rêve, plus étroite dans sa capacité à tout faire ou mieux, à tout ressentir. Il y a un rétrécissement de l'émotion assez semblable à l'uniformité émotionnelle de la pensée primitive.

L'attitude même du malade vis-à-vis de son délire est l'attitude normale d'un homme devant ses rêves. Son ton désinvolte jure avec le tragique de la situation qu'il exprime, comme si le malade savait que tout ceci n'a qu'une réalité imaginaire. Certes, il fut un temps où le rêve collait aux faits et les transfusait de son pouvoir déformant, appelant ainsi des réactions et des sentiments fortement vécus, avec réponse immédiate sur le monde extérieur. Le malade semble s'être désenchaîné. Il ne vit plus que froidement une réalité qu'il continue à déformer et qu'il ne ressent plus comme tragiquement contraignante. L'enchantement mystérieux n'est plus vécu que dans le délire ou dans le rêve et à l'abri de ceux-ci.

Face au réel il a un comportement normal et logique, lit le journal, s'intéresse à l'actualité, parle et s'exprime selon les formes habituelles. De temps en temps seulement, le « noyau lyrique » intérieur summerge la conscience et l'envahit sous forme hallucinatoire. (1)

EVALUATIONS DIVERSES

Plus que l'examen détaillé des diverses capacités intellectuelles l'étude globale et structurale de l'intelligence est intéressante, ainsi que la façon dont elle se situe face au réel. Ce comportement intellectuel, nous avons pu le préciser grâce à divers tests et évaluations, dont les tests d'association de Jung et le test de Rorchach.

---

(1) Nous avons pris connaissance depuis, d'un travail de Henri Ey, paru dans le *Journal de psychologie*, 1947, n° 3 : « Théorie de l'identité du Rêve et de la pensée délirante », où nous relevons cette phrase : « Dans les psychoses chroniques délirantes non démentielles tout se passe comme si le travail du rêve tirant son origine d'un sommeil passager ou intermittent auquel il a survécu s'infiltrait dans le système de la personnalité et l'assurait d'une vie propre et exaltante ».

Le titrage de l'intelligence suivant les méthodes habituelles démontre une certaine faiblesse intellectuelle, due, comme nous allons le voir, à l'impossibilité d'abstraire. La mémoire est bonne ; elle est excellente pour les dates dont le malade connaît les moindres, en rapport avec sa vie, avec une précision étonnante. Les connaissances générales sont celles de son niveau social ; elles sont assez importantes dans le domaine de l'histoire à laquelle le malade semble particulièrement s'intéresser. Au cours de la conversation on se rend compte d'une insuffisance manifeste du langage et de l'emploi inadequat et fréquent des mots et des locutions, par manque de synthèses.

Ce qui frappe le plus — et celà est manifeste dans la façon dont sont conduits certains tests de culture — c'est l'impossibilité de penser par abstraction. Lorsqu'on propose un test qui fait appel à une capacité d'abstraction ou qui exprime lui-même une idée abstraite, il ramène le tout à des images concrètes exprimant de préférence une action, et ce sont ces images qu'il met en opposition ou compare. Nous lui avons soumis en particulier des tests de diflérences entre qualités abstraites. A la demande : « Quelle différence y-a-t-il entre possible et probable ?» il répond : « C'est probable que vous partirez demain, et il est possible qu'il pleuve ce soir. » Il est incapable de passer, dans ce test comme dans d'autres, sur le plan de la synthèse supérieure. C'est là un mécanisme très près du fonctionnement de l'intelligence chez les enfants ou les primitifs. Leur langue manque de représentations abstraites. Pour traduire ce que nous incluons dans une expression condensée il leur faut une série d'images, motrices la plupart du temps. Nous sommes là dans le domaine de la **pensée concrète,** qui ne pense et ne juge qu'avec des objets et des représentations sensibles, et qui n'aboutit à des conclusions, à des solutions, à des expressions complexes qu'au niveau même du réel. **L'intelligence est combinatoire** ; elle manie et synthétise des représentations sensibles; elle pense avec les yeux, les oreilles, avec les mains surtout, et directemnt sur les matériaux qu'elle appréhende. Elle répond au **type sensori-actoriel** de Binet, pour qui il est manifeste, selon la phrase de Janet, que, « comprendre c'est savoir fabriquer ».

Les tests d'association de Jung, obtenus avec une liste de cent mots donnent les résultats suivants (nous ne nous sommes pas attachés au contenu des réponses, mais seulement à leur qualité) :

54 % de réponses ayant un **lien objectif** clair avec les mots inducteurs (34 % seulement de celles-ci sont des réponses riches.)

42 % de réponses purement verbales, dont 25 % de complé-

ment de formes verbales et 13 % de changement de formes verbales).

3 % de réponses par jugement de valeur ou affectives.

Nous notons :

Un faible pourcentage des réponses affectives : 3 % au lieu de 10 à 20 % chez les sujets qui n'ont pas bénéficié d'une culture supérieure. Ce faible pourcentage est en faveur d'une baisse de l'affectivité.

Une grande proportion des réponses purement verbales, la plupart du temps pauvres et faciles (complètement de formes verbales ou changement de formes). Cette prédominance excessive des associations superficielles est une solution de facilité. Elle est l'indice d'une diminution de l'attention consciente et d'une baisse de la tension psychique : le contrôle conscient de la pensée est affaibli et l'automatisme prévaut, comme c'est d'ailleurs la règle lorsqu'il y a une composante hypomaniaque ou instable.

Une grande proportion des associations à caractère sensoriel, surtout visuelles. Ce sont les associations habituelles des enfants, indice d'une intelligence concrète, d'un manque d'évolution vers l'abstrait et d'une conscience peu différenciée.

TEST DE RORCHACH. (1)

Pl. I. — Temps de latence (cherche à voir).

En position A : (2)

« Je ne sais pas ce que ça représente... »

Puis :

Image centrale : « On voit le corps d'une femme, mais sans tête, les jambes derrière. » ..... DF + TV (3)

Petits détails du haut, entre l'image centrale et l'image latérale : « Ces deux têtes, je ne vois pas à quoi ça ressemblerait... ce sont plutôt les mains » (mime, les mains de chaque côté de sa tête) ..... DdF + Md

Images latérales : « Deux types en manteau, le derrière des pieds (en bas) c'est plutôt bizarre... des bandits de grand chemin de l'ancien temps. » DB+MO

---

(1) Que le Docteur Tosquelles, à l'autorité scientifique de qui nous avons laissé le soin de l'interprétation, trouve ici l'expression de notre gratitude. Cette partie de notre travail lui est dûe en entier. Nous avons, en outre, détaché dans le texte qui reproduit le cours de sa pensée pendant l'analyse quelques traits saillants, quelques remarques importantes, qui appuient singulièrement le contexte clinique ou caractérologique général.

(2) Planche en position normale : A.
Côté droit : B.
Planche renversée : C.
Côté gauche : D.

(3) La nomenclature employée est la nomenclature allemande.

« Il n'y a pas autre chose. »

Renverse spontanément le tableau en position C :

Image centrale : « Ça a un autre sens : une tête, là les yeux masqués, au milieu. » (Centre haut, tâches claires centrales) .... DdF (Fb) ± Md

Images latérales : « Une tête, la cigarette à la bouche, sur un espèce de socle. » ..... DF + Md → (Fb) (4)

Pl. II. — Temps de latence.

Images latérales, haut : « Deux têtes de singe » ..... DF + Td

Rouge ventral du bas : «Une espèce de papillon ; regardez à votre idée.» Me le tend ..... DFFb + T

Regarde les rouges latéraux du haut : « Je me demande ce que c'est » ..... → Fb

Pl III. — Temps de latence.

Cherche en tournant en tous sens. Puis en position A : « Deux types qui sont là (les montre) ; c'est coupé là (entre les jambes et le corps). Ça, ça la forme d'un bras. Deux types bizarres... des formes bizarres en habillement. » ..... GB + MV

Montrant le rouge central : « Je me demande ce que c'est. » .... → Fb

Revenant au noir : « Deux types... de ces fous... »

Eloignant la planche et montrant la tête : « D'ici on dirait qu'il a la barbe là et le nez là (montre), avec une espèce de béret, un cou tordu avec une chemise à col relevé. » ..... → Dd → (Fb)

Met en C et me la rend.

Pl. IV. — Temps de latence.

Tâche claire dans la masse de droite en haut : « Une tête de femme avec la chevelure » (la dessine spontanément) ..... DF (Fb) + Md

Tâche dans la masse de gauche en haut : « Une tête de mort, le visage n'est pas prononcé. » ..... DdF (Fb) — Md → an

Image claire centrale : « Un espèce de type, un espèce de casque avec la chevelure. Voilà sa barbe et ses deux jambes ; on dirait des choses vues à la radio. » (Dessine) ..... D (Fb) F + M → confabulé → an

Tourne la planche en B (motif plaqué sur la masse noire centrale détachée à gauche) : « On dirait une tête de renard, de blaireau. » (Dessine) ..... DdF + Td

Tourne la planche en C : « Je ne vois pas ce que ça peut être. »

Tourne la planche en D : « Des becs de cigogne. » (Dessine) DdF ± Td

Puis : « Ce sont des dessins qui n'ont pas de forme. » ..... → (Fb)

Pl. V.

Pas de temps de latence et spontanément : « Celui-là, bien formé alors, représente la chauve-souris : pattes, oreilles, ailes. » GF + TV →Dd

En diagonale A/B, image de droite, bord latéral : « Une tête avec un nez, une bouche faisant... (mime) et le menton. » DF + Md → B

---

(4) Les → indiquent une « tendance à ».

Pl. VI.

« C'est un autre genre, celui-là vous savez. » Latence : « Je ne peux pas vous dire ce que ça peut prononcer (sic). On dirait plutôt une peau de mouton étendue qu'on dépouille, et au milieu une espèce de colonne. » (Dessine) ..... GF + TV D (Fb) F ± col.

« Ce qui m'intéresse le plus c'est le milieu, parce que le reste, on le voit. »

« Je ne peux pas dire autre chose. »

Pl. VII — Latence, tourne en tous sens.

En C, côtés latéraux : « Une tête, une espèce de trompe, une espèce de buste prolongé. » ..... DF + TdV

Dessine : « On ne peut pas lui donner de nom. Les deux sont les mêmes. Ce sont des têtes satyriques, des dessins de satyre. »

Pl. VIII. — Latence.

Met en B : « Comment qu'on appelle ? (regarde) comme un caméléon ? (les ours rouges) ..... DF + TV → Fb

En C, est frappé par le blanc médian du bas, le regarde : « Je ne sais pas ce que c'est. » ..... ZW

En A, regardant l'ensemble : « Une espèce de tapisserie de dessins bizarres. » ..... GFbF = Objet

Pl. IX. — Latence.

« Je ne vois pas. »

En D (les rouges du côté droit) : « Deux têtes d'hommes tournées vers le vert, avec la pointe d'une moustache et la barbe un peu blanche en dessous. » (Dessine) ..... DF + TV → Fb

« Le restant, je ne sais pas comment on pourrait appeler ça. Je ne vois pas autre chose. »

Pl. X.

«Pour faire de la tapisserie, c'est intéressant. Ça n'a pas de forme.» → Fb

Gris central du haut : « Têtes d'animaux bizarres, têtes de perroquet. » ..... DF + T

D. — « Quelle planche préférez-vous ? »

R. — « Ces quatre (planches 3, 4, 5, 6). Ça représente au moins quelque chose : des dessins bizarres, mais qui sont bien... Ça dépend des goûts. Ces deux aussi ne sont pas mal. » (Pl. 1 et 10.)

D. — « S'il fallait n'en choisir qu'une ? »

R. (Montre la planche 2). — « On peut former quelque chose de ces deux têtes (formes latérales)... de ces rochers qui forment des têtes... des espèces de nègres de l'ancien temps. Ça forme, en même temps une tête de bête et d'homme. » (Dessine.)

Montrant les deux rouges de côté, haut : « Un espèce de bonnet, des dessins bizarres. »

« Ce sont des dessins de satyre (ajoute des cornes sur son dessin) et là vous auriez la femme à nu » (forme rouge du bas). Rire nerveux.

Puis : « Les deux que je préfère c'est 3 et 5. »

Pl. X.

Je lui montre le bleu de côté : « Et ça ? »

Latence.

R. — « Une espèce de tête de renard. » (Dessine.) « Je n'y vois pas autre chose. »

CONSIDERATIONS

A compris très facilement ce qu'il fallait faire. Ne m'a pas demandé d'éclaircissements. N'a pas eu besoin d'encouragements.

Bonne volonté évidente.

Cherche à voir au cours des temps de latence.

Pas de méfiance, pas d'anxiété.

Le test n'a été interrompu par aucune digression de sa part.

A mis de lui même les planches dans les différentes positions.

CARACTEROLOGIE

Volonté d'adaptation très marquée ; prévalence des fonctions logiques et intellectuelles sur les affectives qui restent réprimées en grande partie. Volonté de réussite et de mise en valeur, accompagnée de sentiments confus d'insuffisance. Susceptibilité et labilité affective que Guillaume cherche à dissimuler toujours derrière ses activités « logiques » assez ordonnées. Limitation de la sphère des intérêts. Syntonie. Capable d'activités pragmatiques normales.

Insuffisance des synthèses. Il aborde les problèmes par leurs parties principales. Tendance à l'analyse. Les parties ainsi limitées prennent chez lui une indépendance très marquée. Lorsqu'il s'y applique il fait preuve d'une certaine excitabilité en rapport avec cette tache, il s'y cramponne spasmodiquement.

AU POINT DE VUE PATHOLOGIQUE

R. 22

G. 4 (1 —)
D. 13
Dd. 5 tendances à plus
Z.W. signalé

F. + 11 — M. 3
F. — 2 — Md. 6
Fb. — Signalé à plusieurs reprises — T. 7
FbF. — 1 — Obj. 1
(Fb.) F. 2 tendance à plus

F. (Fb.) 3 O. — 1
B. 2 — tendance à B secondaires (2) V. 7

Le tableau d'ensemble ne peut correspondre qu'à une psychose délirante assez cohérente, de type paranoïaque ; psychose hallucinatoire chronique. Les troubles psychonévrotiques dont la structure approche ceux qui sont décélés par le Rorchach sont du type obsessif, sans qu'on puisse parler d'obsession pure.

Nous insisterons, en outre, particulièrement sur les diverses composantes suivantes :

— **Désir de bien faire et de réussir, bonne volonté évidente, recherche soigneuse et sans méfiance.** Lorsque à la fin, la conscience de l'échec le talonne, il tend à rejeter la faute sur l'extérieur, sur le dessin : « Ce sont des dessins qui n'ont pas de forme ».

— **Timidité, réserves, manque d'assurance, peur de l'échec.** Il fait des excuses pour se protéger, il a peur de l'échec : « Je ne sais pas ce que ça représente ; je ne vois pas à quoi ça ressemblerait ; c'est plutôt bizarre ; une espèce de... ; on dirait une... » Cette timidité à l'approche du problème se traduit également dans le psychogramme par l'absence de G.

— **Façon méthodique d'aborder l'interprétation.** — Il aborde les taches d'une façon méthodique, toujours la même. Il envisage systématiquement côté par côté, découpe la planche en ses parties essentielles, fait soigneusement l'étude de chacune, s'attache à quelques petits détails. S'il ne persévère pas, c'est sous le coup de l'ébranlement affectif et sous l'effet de la fatigue. Ce besoin de méthode fait partie d'un mécanisme de compensation ; il est lié directement à la peur de l'échec ; il remplace l'insécurité personnelle par la sécurité qu'apporte le réel.

— **Besoin de précision.** — Sa position reste à la recherche de formes bien vues, concrètes, bien dessinées, limitées avec une rigueur toute matérielle. Il lui arrive spontanément de dessiner un détail, et surtout les parties imprécises (pl. IV) et les nuances: il dessine pour mieux voir, pour se persuader qu'il a bien vu. C'est là également un mécanisme de compensation ; par le dessin s'ouvre un succès tout apparent : il ramène l'activité qu'on lui propose à celle de ses habitudes. Il est particulièrement curieux, en effet, de constater qu'il s'engage dans cette voie à partir de la planche IV et pour essayer de rattraper la productivité de la planche I.

— **Soin du concrêt et disparition du sentiment d'aisance devant le monde.** — Les réponses révèlent un soin de l'exactitude et du concret ; il descend au détail pour réaffirmer l'interprétation,

Ceci ne va pas sans la conscience (non thétique peut-être) que manquent la liberté et l'aisance devant le monde. Il est pétrifié par ce qu'il a à faire, il obéit scrupuleusement au réel de la planche, dont il fait méthodiquement le tour, interprétant l'une après l'autre toutes les parties de la tâche. Il colle au réel, semble ne pouvoir penser qu'avec lui, comme s'il n'y avait plus de sphère d'aisance entre lui en tant que sujet et le monde objectif.

— **Labilité et excitabilité affectives. Choc de couleur.** — Après les cinq réponses de la planche I, les deux réponses de la planche II et l'unique réponse de la planche III doivent être interprétées comme un choc de couleur (d'après Rorchach, exclusif des structures névrotiques). Frappé très fort par la couleur il n'arrive pas à lui donner une forme : dans les planches II et III il n'arrive à interpréter le rouge qu'une fois sur trois, et encore lorsqu'il trouve le papillon se croit-il obligé de demander confirmation à l'interlocuteur. Ainsi la labilité et l'excitabilité affectives retentissent sur la productivité du sujet, lui enlèvent une partie des produits logiques.

— Face à cette labilité il y a pourtant des **tentatives de résistance,** données par la repression des réponses Fb. pures.

— **L'examen de l'erlebnistypus montre :**

Il est à peu près aussi ouvert vers l'extérieur — Fb — que vers l'intérieur — B. Cependant, il y a une cooptation limitée aux couleurs ; donc répression des Fb. Il en donnerait davantage, les couleurs signalées le montrent. Pour les B., c'est différent, il ne semble pas les avoir réprimés, il en donne à la I planche, ce qui, au dire de Rorschach est typique. Il donne après, des B confabulés. Or, il semble pouvoir se servir des B., même pour compenser des échecs de Fb. — (Possibilités donc de bâtir un délire) — (s'il est délirant il le sera sous une structure paranoïaque et non paranoïde).

Les B. stabilisent les Fb, c'est-à-dire le délire stabilise chez Guillaume son affectivité très labile.

La conduite en face des couleurs montre une excitabilité, une suggestibilité, une possibilité de réactions vives, voire coléreuses, mais aussi une volonté de contrôle (les F, Fb.) au delà de sa déformation professionnelle : volonté de contrôle affectif — non toujours réussi — comme dans un autre point de vue tentative de mise en valeur de soi-même, bref volonté d'adaptation péniblement ressentie).

— **Ivadiation** (dans la terminologie des réflexes conditionnés) **de l'excitation perceptive sur l'activité motrice** : dans les Pl.I

et IV, il mime le mouvement perçu. Ce sont là des B confabulés essayés sur soi-même, qui, ajoutés à la tendance de Dd, qui s'affirme après, et à la reproduction des images sur un papier, confirme une certaine excitabilité de sa perception et en ivadiation sur l'activité motrice, surtout au niveau des détails (dans les deux cas, il mime au niveau d'un petit détail). Nous retrouverons ce même mécanisme dans la technique de ses dessins : il copie le plus souvent des images, il en limite les détails d'une façon accusée, il les « colle » ensuite. Chaque détail, nuance dans l'original, prend une valeur indépendante dans ses reproductions.

— **Pas de désagrégation notable.** — Beaucoup de réponses V, significatives de la participation au bon sens collectif. Peu d'O, peu d'objets. Succession ordonnée. Pas de caprice, ni de saut dans le nombre des réponses, malgré l'irrégularité des nombreuses réponses données à la plache I et IV (collapsus de II et III dû à la couleur et augmentation des réponses de IV dûe à la disparition du rouge). Il n'y a rien d'une schizophrénie désagrégée.

— **Inhibition.** — Nous constatons une inversion du rapport normal $\frac{M}{Md}$. Rorschach dit que M doit être plus grand que Md. Ici c'est le contraire ; ce qui montre et confirme une certaine inhibition.

— Nous terminons par cette **impression générale** : on est déçu par le contenu du Rorschach de Guillaume ; on s'attendait à une plus grande variabilité et à une plus grande originalité des réponses. Il n'y a qu'une seule réponse originale. Lorsqu'il voit des objets (colonne, tapisseries), ils sont d'une imprecision frappante. 32 % des réponses sont banales, 50 % sont des animaux, 45 % des hommes ou parties d'hommes. Cette pauvreté n'est ni le résultat d'un affaiblissement, ni le produit d'une méfiance ou d'une mauvaise volonté. Ce qui diminue le rendement c'est l'application ordonnée et la volonté d'interpréter trop sérieusement.

ETUDE GRAPHOLOGIQUE (1)

Fac-similé de la lettre du 19 mai...

Lundi, 19 mai 1947.

Monsieur le Docteur
« Dequeker »

Dans quelques jours Je vous ferais parvenir les tableaux » Il me menque encore 6 feuilles de papier Quinson ; et quelques Crayon de couleurs ; et 2 ancrier Ancre de Chine» veuillez me faire Un colis de papier Quinson. Avec les Crayons demandez» et 2 ancriers Ancre de Chine » Je vous ferais les 6 Gravures de couleurs que J'ai reçu de vous » pour cette raison. Je vous demande de 6 à 8 feuilles» Quinson J'atenps de vous Une réponse Je termine ma lettre et veuillez agréer monsieur Dequeker Une poignée de main » à Bientôt vous revoir

A n'envisager que le style, l'écriture de Guillaume est nettement pathologique.

La tendance obsessive y transparaît à chaque ligne :

— répétition de certains mots, de certaines phrases, de certains leitmotive, destinés à marquer l'important et à le mettre en valeur.

— création et utilisation de certains signes conventionnels, comme les doubles parenthèses, ou les traits une ou deux fois soulignés, toujours pour mettre en relief.

Ce caractère obsessionnel de la pensée n'apparaît qu'à l'écriture ; le langage parlé en est exempt. Il faut en faire un mécanisme de sécurité vis à vis de la peur de mal signifier ou de mal préciser, dans un domaine où le malade se sent très peu capable.

L'omission de certains mots, par contre, est à mettre en relation avec la vitesse de la pensée et avec son caractère sensoriel (voir et relire des mots qui n'existent que dans le contexte intérieur).

Ces détails soulignés, si nous essayons d'avoir de ce style une **vue globale**, et de le spécifier d'un bloc, il apparaît qu'il a tous les caractères du langage intérieur tel qu'il s'exprime chez l'homme normal au cours du monologue hypnagogique. C'est un style où les catégories logiques sont délaissées au profit d'une autre ordonnance, affective celle-là : un point et un guillemet à l'intérieur d'une phrase marquent une zône de repos

(1) *Nous aurions aimé avoir, pour parfaire ce chapitre, l'avis d'un spécialiste averti. A défaut de véritable graphologie, nous nous sommes bornés à l'étude succincte du style écrit.*

où l'acmée d'une action qui ne peut avoir de valeur qu'à la considérer de ce point de vue. Les mots soulignés, la ponctuation faite à contre sens (un point entre un mot et son adjectif par exemple), les majuscules utilisées à l'intérieur d'une phrase sont l'indice d'une pensée désorganisée dans son cours logique et normal. Nous sommes en présence d'une pensée dont le style télégraphique et la syntaxe simplifiée trahissent l'automatisme et un certain rythme intérieur saccadé; dont les montées et les descentes, les appuiements et les apaisements répondraient à l'utilisation de certains signes conventionnels.

Enfin, la stylisation voulue et recherchée de cette écriture, si elle répond à une finalité interne, peut prêter à des comparaisons intéressantes avec le style même des dessins. (Nous en parlons ici d'une façon prématurée et succincte.) Il est étrange, en effet, que cette écriture enlacée, compliquée d'arabesques (certaines enveloppes sont très démonstratives) rappelle un certain flamboiement de traits à l'intérieur du dessin. Il est des enjolivements que l'on retrouve semblables dans l'écriture (accolés à la signature par exemple) et dans le dessin : ainsi les traits à larges pleins et à longs déliés. Dans les deux domaines également, les traits droits subissent les mêmes déformations, sont soumis à la même torture, les traits courbes semblent vouloir naître à la même intention signifiante. Si bien que, l'écriture, d'une part, dans son effort vers la stylisation, et le dessin, d'autre part, au cours de ce même effort, semblent aller à la rencontre l'un de l'autre et vouloir prendre contact au niveau d'une même réalité. Mais alors que le dessin y accède par simplification de lignes, l'écriture y naît par complication. Il est facile de poursuivre idéalement, dans un sens comme dans l'autre, la direction de ces deux évolutions, et, arrivé au point de jonction suprême et de superposition exacte, tracer l'idéogramme signifiant. aux sources mêmes de l'écriture et du dessin.

CONSIDERATIONS GENERALES

A l'aide des renseignements jusqu'ici recueillis essayons de descendre au niveau du tempérament et au niveau de l'affectivité profonde et de ses contenus. Nous pourrons ainsi prendre la personnalité en coupe sagittale et la suivre depuis ses déterminations biologiques jusqu'à ses efflorescences superficielles. Quelque part sur cette voie, jaillissant de la profondeur instinctive. et formelle, chaque comportement peut se greffer, dont l'activité graphique avant tout, avec les qualités spécifiques qu'elle tire des différentes perspectives dans lesquelles elle se situe.

CARACTEROLOGIE

La constitution d'un caractère ne se fige jamais dans le cadre étroit de ses déterminations originelles. Une constitution prévalente est léguée par l'hérédité ; face à un milieu déterminé, elle organise ou désorganise certaines de ses contraintes, dans la recherche d'un équilibre. Toute constitution a une histoire, et donnée simple à sa naissance, elle est, à un moment quelconque de son développement, le champ des interréactions complexes qui la traversent pour l'adapter aux conditions de vie actuelles. Ainsi toute constitution peut-elle développer, jusqu'à les nourrir dans son sein, des contre — ou des para-constitutions dont les chevauchements créent la constitution définitive complexe.

Guillaume dans sa jeunesse, et actuellement dans son attitude extérieure superficielle, apparaît comme un **hyperesthésique,** dont la constitution émotive est renforcée et aggravée par un facteur biologique hyperthyroïdien sympathicotonique (système pileux abondant réflexe oculo-cardiaque inversé, faciés animé, chute précoce des cheveux, appétit excessif sans tendance à l'obésité, etc...) Cette constitution hypéresthésique forme la base de la personnalité primordiale, dont l'évolution ultérieure n'est que l'histoire des réactions ou des abandons qu'elle a dirigés. Aggravée par la composante sympathicotonique elle permet de tracer, selon l'enquête de Heymans, le portrait de surface que voici :

— Sensibilité exagérée, accompagnée de susceptibilité, d'irritabilité, d'impulsivité (tendance à réagir violemment à certains ensembles de représentation affective).

— Instabilité, mobilité des réactions, tendance à la fuite des idées.

— Réactions explosives facilement épuisables.

— Errection affective constante.

— Intelligence passionnée, dominée par l'imagination ; imagination concrète, favorable à la vie artistique.

— Réactions agressives déclanchées par l'alcool et les toxiques.

— Dextérité manuelle avec productivité paroxistique.

— Surtout, hyperémotivité inquiète avec tendance à l'anxiété et aux phobies, et tendance consécutive à concevoir le réel sous une forme menaçante.

Très rapidement cette constitution émotive fut amenée à se défendre contre elle-même. L'hyperesthésie, en effet, en augmentant les prises de contact avec le réel et en faisant vivre les expériences sur le mode anxieux, multiplie les chances d'échec,

si peu qu'il y ait des mécanismes complexuels prêts à être déclenchés. Superficiellement elle reste agissante, mais une **personnalité inhibée secondaire** se crée dans la profondeur, dont les mécanismes tendent à rendre inefficaces, parce que vulnérantes, ces prises de contact et les réponses qu'elles appellent sur le réel (ces réactions d'auto-défense sont fréquentes chez les hyperémotifs, et aboutissent le plus souvent à des psychoses anxieuses ou passionnelles).

Conjointement, comme nous le verrons, une évolution complexuelle avait lieu, face au pôle d'une infériorité cruellement ressentie. L'exposition des faits nous oblige à sérier les deux ordres de phénomènes, dans la réalité indissociables et traversés d'interréactions réciproques.

Pour se défendre la personnalité dresse **des mécanismes de sécurité et de protection** ; elle se replie, se rétracte progressivement. Ainsi s'aggrave un **état psychasthénique secondaire** auquel participent :

— L'hypoboulie avec besoin de direction morale (peur d'entreprendre ; on s'en remet aux autres).

— Une vie tranquille d'intérieur, pantouflarde et petit bourgeois.

— Une moralité, une conduite, une honnêteté irréprochables.

— La scrupulosité dans le travail.

— La timidité, la suggestibilité (laisser penser à sa place, se faire vivre).

— La façon systématique et méthodique d'aborder le réel (n'avoir de contacts que ce qu'on peut en supporter) : amour de l'ordre, pointillisme, ponctualisme, méticulosité.

— L'entêtement et l'obstination (peur de lâcher la proie pour l'ombre).

Surtout, les innombrables manies obsessives (cérémonial qui détourne l'attention sur des habitudes faciles et intégrées, établissant ainsi des zônes de repos et des haltes) : se laver d'une façon interminable, etc,..

Cette insuffisance psychologique, ressentie, se traduit par des **idées hypocondriaques** diverses, par des algies, des sensations d'épuisement. Les impulsions sont des tentatives pour la briser et pour retrouver un pouvoir d'action sur le réel. Nous pouvons parler de sentiments d'incomplétude ; le peu de différenciation de la conscience, incapable d'analyse, et sa structure intime, font que cette incomplétude est traduite en langage concret, « en langage organique », « sensoriel » ou matériel : l'insuffisance physique symbolise l'insuffisance psychologique dans des expressions uniquement « corporelles ». Elle essaie de se composer à l'exté-

rieur des attitudes de prestige qui replâtrent le personnage : autoritarisme, crises de colère, taquineries, un certain aristocratisme (recherche de la mise, stylisation de l'écriture par rondes et arabesques).

Quoiqu'il en soit, la complexité de cette évolution qui a lieu à tous les niveaux de l'esprit fait de Guillaume un **Emotif Actif Secondaire** selon la classification de Heymans (1).

La **secondarité** forme la personnalité profonde, toute en rétraction et en replis. L'esprit constamment surmené par l'hyperexcitation et les échecs répétés se détourne du nouveau difficile à intégrer avec les qualités spécifiques qu'il a dans le réel. Il tend à répondre non plus sur le plan de la réalité à organiser, mais sur le plan d'habitudes connues, intégrées, sûres, et sur le plan d'images privilégiées et familières. Toute émotion déclanchée à la surface se prolonge en profondeur dans des zônes déjà organisées et selon l'affectivité de base qu'elle réveille en même temps que ses contenus archaïques, dont, en se mettant en rétention, elle prend la couleur et la forme. Dans la mesure où l'affectivité est déjà cristallisée autour de quelques complexes de représentation, chaque nouvel apport accroît la charge de rétention ; ainsi s'établissent et s'accentuent diverses passions, prêtes à entrer en résonnance à la moindre sollicitation du réel.

A la secondarité appartiennent plus particulièrement :

— La passion avec laquelle il se crispe à certaines situations : attachement à sa mère, à sa famille, haine agressive et jalouse contre sa femme.

— Ses facultés de persévération : entêtement, attachement à la tradition, aux mêmes intentions, aux mêmes thèmes, aux mêmes contenus, aux mêmes images.

— Persévération-inertie de certaines manies.

La secondarité rétrécit le champ de la conscience, du moins dans son mouvement vers l'avenir et le nouveau. Elle est la cause de **l'uniformité émotionnelle**, et fait prévaloir les mécanismes tout montés sur des mécanismes à acquérir et à créer. Par elle l'esprit évolue vers une structuration rigide. Au lieu de s'adapter à la réalité, il prend l'attitude plus facile de **se l'adapter**, de se la soumettre en lui donnant sa forme et son image.

La secondarité prépare la voie à la constitution paranoïaque, qui est toute dans cette forteresse que l'individu oppose au réel et derrière laquelle il met à l'abri, en les structurant, toutes les angoisses de l'échec psychosocial. Elle **stabilise l'émotion et l'instabilité émotionnelle.** Les crises émotives (colères) éclatent

(1) Cf. travaux de Gross, Kroh, Pfahler sur la *secondarité*.

quand la secondarité en rétention est devenue trop forte. C'est là un mécanisme utile à connaître : il permet d'ouvrir une voie au coefficient hyperesthésique en exacerbation, en dirigeant l'émotion vers des structures organisées, et en brisant l'intensité de ses poussées dans une **dérivation épicritique** : il l'oblige à s'objectiver et la désarme en la rythmant. L'attention au dessin a souvent joué son rôle.

Affectivement, d'autre part, cette rétraction favorise **l'introversion.** L'esprit détourné de l'avenir et d'un présent trop vulnérants fait retraite vers des contenus affectifs de tout repos et fait prévaloir les tendances primitives. **L'infantilisme affectif** se constitue alors avec toutes ses conséquences : conception exclusive de l'amour, égocentrisme, subjectivisme. La **fixation à la mère et le narcissisme** qui en découle se fortifient. Le sujet se prend pour objet ; le monde extérieur n'existe que dans la mesure où il interprète le moi et où il apparaît être fait à son image. En se repliant, il entraîne avec lui les lambeaux de réel qui y adhèrent à la suite d'expériences vécues, sans cesse fortifiées, et les fait entrer dans le cycle de ses propres métempsychoses. Le réel n'est accepté que remanié et qu'après avoir traversé la sphère et le mécanisme des rêves. Il est vu au travers de cette inconsciente alchimie qui brasse dans un même creuset l'expérience réelle et les symbolismes archaïques dont c'est le plan. C'est là l'attitude même de l'artiste devant le réel ou **Bovarysme,** dans ce pouvoir de déformer la vision de l'ambiance et de soi-même en la pliant aux réalités de l'imaginaire. (Génil Perrin a noté dans le Bovarysme un élément paranoïaque incontestable).

PSYCHANALYSE

Si, délaissant le plan des structures, nous envisageons l'histoire à proprement parler complexuelle, Guillaume apparaît dès son adolescence comme un individu non sevré, avec sentiments d'infériorité prévalents et tentatives constantes d'émancipation et de compensation. Adler a montré l'importance du sentiment physique d'infériorité dans les réactions compensatrices. Le souci de son visage (se regardant vingt fois dans une glace par lui fabriquée, dessinant le plus souvent des têtes d'hommes de face, avec un nez aplati comme le sien), et certaines préoccupations qu'il a encore, montrent assez clairement que l'accident, à lui survenu dès son jeune âge, a été une épine autour de laquelle se sont cristallisés et sont nés des sentiments d'infériorité. Pour y

compenser, comme nous l'avons déjà indiqué, il fut amené à jouer une politique de prestige : de là son autoritarisme, son aristocratisme et la façon qu'il avait de se persuader de sa redoutabilité dans ses entêtements et ses taquineries. Sur ces sentiments d'infériorité se greffent les réactions hypercompensées d'aggressivité, de même que sur les sentiments de culpabilité prennent naissance des mécanismes obsessionnels qui sont à la fois des mécanismes d'autopunition et de purification.

Affectivement, il apparaît fixé à la **période œdipienne** de l'évolution instinctive. Fixé à la mère, il conçoit le monde social et tous les symboles du père, ses chefs par exemple, comme des rivaux éventuels : son attitude à leur égard est de révolte permanente et de résistance à l'autorité. Cette rivalité œdipienne a précipité le drame : la lutte ouverte contre son père dans son adolescence a fait démission dans une fugue organisée, cherchant dans la vie militaire une identification difficile. Elle échoue car la fixation à la mère est trop forte, qui prolonge une réalité de dépendance, fonde l'hypoboulie, le besoin de chercher un refuge auprès des individus femmes de la famille (sa tante, sa mère, sa sœur, sa femme, lorsqu'il aura des ennuis avec ses chefs, mais accessoirement, puisqu'il ira jusqu'à entreprendre un voyage long et coûteux pour reprendre contact avec sa véritable famille). Cette fixation intensifie ses positions à chaque nouvel échec, le détourne de plus en plus de l'insertion sociale et crée chez lui, comme c'est l'habitude, une sensibilité maladive qui prédispose à l'art. Elle le prédispose à reporter sur les autres les soins de son existence et crée la plupart des symptomes psychasthéniques, en même temps qu'elle fait régresser l'indivu **au stade narcissique** et au stade de l'indifférenciation sujet-objet, par érotisation du monde extérieur (l'animisme répond au narcissisme primitif). Elle crée ainsi la possibilité de la psychose (la plupart des psychoses, dont la paranoïa, se rapportent au stade narcissique), et fait naître des sentiments hypocondriaques (par surestimation sexuelle du corps : narcissisme physique).

De l'enfant gâté (l'enfant gâté a plus de difficultés à s'émanciper de l'emprise parentale), il a conservé l'égocentrisme et **une tendance revendicatrice** accentuée, comme s'il était toujours frustré d'une vie facile à laquelle il aurait droit.

La naissance de la composante jalouse est plus difficile à déceler chez lui, et, faute d'une analyse possible, nous en sommes réduits à des hypothèses. Peut-être a-t-elle un point de fixation dans sa situation d'aîné. Elle n'apparaît, en tous cas, qu'assez tard, dès l'instant qu'il est marié. La conception incestueuse de l'amour ne paie pas dans le mariage, puisqu'elle déclanche au

cours de la vie sexuelle de puissants sentiments de culpabilité et renforce les sentiments d'infériorité. La femme qui a pris la place de la mère est conçue comme une usurpatrice, responsable de tous les maux, cause de l'échec sexuel. Etre jaloux, c'est faire d'un amant imaginaire l'homme idéal que l'on voudrait devenir (il est conçu, comme un **Double**), c'est porter en soi cet idéal impossible à atteindre par la présence de **l'Autre** et jouer vis-à-vis de lui toute son angoisse de déception. La naissance d'un enfant aurait peut-être libéré cette angoisse, en étalant au grand jour la réussite de la vie sexuelle ; elle fut souhaitée ardemment par l'inconscient, mais refusée par la nature, elle dut se contenter d'une réalité imaginaire dans le délire. **C'est dès lors, le double qui l'engendre.** Ce double lui ressemble par le lieu de naissance, par les liens de l'amitié et satisfait la composante homosexuelle des délires de jalousie, qui est avant tout une composante narcissique. Le double réussit là où le malade avait échoué, dans l'identification complète au père et dans l'acceptation de la femme en tant que maîtresse, épouse et mère.

Quoiqu'il en soit, l'ambivalance œdipienne s'est conservée dans le délire. Elle est, vis-à-vis des persécuteurs-protecteurs, reconnaissance d'un besoin de dépendance et de soumission, ainsi que révolte et aggressivité. Le besoin d'aggressivité, par un retournement de direction, crée les personnages supérieurs comme persécuteurs, en même temps que le besoin de soumission les crée comme protecteurs. A côté de sa femme, des médecins, des infirmiers, sa fille émerge. Elle règne partout, est à l'origine de tous les maux et de tous les bienfaits, selon qu'il la conçoit négativement, fille d'un autre et d'un adultère, ou positivement, fille de lui-même (il dit toujours ma fille et se trahit). Elle a la double face, heureuse et malheureuse, de la fixation à la mère et le double visage d'une mère qui serait déjà sa propre fille à travers sa propre femme, c'est à dire tout à la fois la pureté et la sexualité coupable.

PSYCHOGENESE ET CONCLUSIONS

Avant qu'éclate la psychose, l'histoire de Guillaume est celle d'un névrosé obsédé et celle d'un hypocondriaque (concrétisation sensorielle de l'anxiété). A la base de la névrose, nous trouvons un tempérament hyperesthésique, des tendances œdipiennes, un sentiment d'infériorité et tout un mécanisme de réactions, de substitutions et de déplacements affectifs. Son histoire est celle de tous les obsédés, fixés énergiquement à la mère, mal sevrés,

avec de grandes exigences affectives, renonçant facilement à l'objet sexuel extérieur incestueux en redevenant narcissistes et échouant constamment dans la résolution de l'ambivalence.

A cette névrose ont présidé des anomalies de situation au sein de sa famille : mésentente conjugale, mauvais exemple du père qui ruine sa famille, éducation faite par la mère qui le gâte continuellement.

S'il est vrai, comme dit Bleuler, que la psychose naît lorsque « le malade est impliqué dans une situation vitale qui dépasse ses moyens d'y faire face », rien n'a manqué à l'origine de celle de Guillaume : changement de milieu (vie en Lorraine aux antipodes des mœurs et coutumes de sa région) ; mariage tardif (on en connaît l'importance dans le déclanchement des psychoses du type paranoïaque) ; échecs professionnels. On ne saurait concevoir une série d'évènements aussi traumatisants.

Face à ces expériences couplées et convergentes qui exacerbent ses sentiments d'insuffisance et l'humilient sans cesse, il réagit en « rapportant son échec à une malveillance de l'extérieur » (délire de jalousie et de persécution) et en « récusant la réalité » (1). Le délire s'est organisé sur et à l'aide de la réalité extérieure qui lui a apporté des points d'appui et la possibilité d'une structure. Le délire de jalousie s'est perpétué par le fait de la stabilité affective spéciale propre aux paranoïaques et dont il faut chercher la raison dans la secondarité du tempérament. Un vrai psychasthénique eut fait un délire d'influence. Le « moi » ici refuse de se laisser entamer et grâce à son pouvoir projectif sait arracher l'anxiété interne intolérable pour « mieux la saisir et tenter de détruire comme une menace extérieure (Freud). La psychose allie et combine dans la nouvelle personnalité la plupart des traits de l'ancienne : l'hypocondrie, la quérulance, ainsi qu'une composante hypomaniaque très nette.

Actuellement, la conviction délirante naît toujours des mêmes mécanismes, mais elle est devenue verbale. Des phénomènes de fixation sont intervenus, le contenu mental s'est appauvri ; le délire tend à se simplifier et à se mécaniser par manque d'habitudes et d'acquisitions nouvelles. La rigidité remplace de plus en plus la souplesse psychique et son aisance.

Le délire n'est pas archaïque ; il reflète les croyances, les superstitions, les modes et les vogues de l'époque. La psychose est réaliste. aussi bien tournée vers l'intérieur que vers l'extérieur. Le monde extérieur lui sert de point d'appui, de point de départ (ainsi, nous le verrons, le malade ne peut dessiner sans

(1) Cf. Bleuler.

modèle), et de point de renvoi. L'émotion déclenchée retourne au réel par projection ; après s'être transformée et modifiée au contact du « noyau lyrique » intérieur, elle envahit à nouveau le monde extérieur qu'elle transforme à son tour par la voyance au travers des expériences oniroïdes. La personnalité ne sait pas se juger ni se concevoir à l'intérieur de la conscience ; elle se juge en dehors d'elle-même, selon la forme qu'elle donne au monde. Ainsi, par exemple, depuis le début de la psychose, la personnalité se sent inchangée (pas d'altération de l'unité personnelle, comme dans la paranoïa d'influence), alors qu'elle sent le monde transformé et qu'elle y lit des pouvoirs surnaturels de menace ou de bienveillance. Ce phénomène d'objectivation des expériences internes est en relation avec une pensée concrète, transformant sans cesse les notions abstraites en images visuelles auditives ou autres, parlant un langage sensoriel et spacial pour décrire les phénomènes automatiques, et constituant dans le domaine optique une **mentalité visionnaire**, prépondérante chez lui, et, comme toute mentalité visionnaire, peu riche, peu inventive, par concentration des mêmes images intérieures privilégiées. (Dans les délires chroniques, les êtres surnaturels imaginaires, persécuteurs ou protecteurs, jouissent en général d'un attribut divin spécial : l'invisibilité. Les êtres surnaturels de Guillaume n'ont pas cette qualité ; les expériences oniroïdes du début de la psychose continuent à se vivre chez lui dans la zône optique : c'est l'indice, certes, d'une forte disposition hallucinatoire, mais aussi de la prévalence sur les expériences auditives, en général plus intenses, des expériences visuelles).

Par la vertu de ce pouvoir d'objectivation, le délire ne se vit pas dans un espace autistique mais dans l'espace ordinaire qu'il transfuse ; entendant ses hallucinations le malade dit : écoutez. Il en résulte un monde double obtenu par surimpression sur une même plaque de deux réalités différentes, rendues soudain communiquantes. Il y a surimpression de l'**espace clair** par **l'espace noir**, pénétration de l'un dans l'autre, (Minkowski dit : **chevauchement des deux espaces**). La fonction du réel est atteinte, « l'esprit fonctionne au niveau de la fonction des images » (Janet), au niveau des « états oniroïdes » (Lacan). Ces états oniroïdes utilisent le cadre donné par le réel et le déforment selon **les lois du rêve** : associations magiques, à la faveur de la catathymie, entre les hommes et les choses, entre les choses, entre le sujet et les objets ; déplacement, transfert et condensation d'objets, de personnes, aboutissant par les mécanismes de substantialisation, de personnification et d'anthropomorphisation (les appareils de radiographie par

exemple sont anthropomorphisés) à un **panpsychisme animiste**.

Ce mécanisme de transformation du monde est inconscient ; le **percept** l'apporte avec lui. Meyerson et Quercy dans leur théorie des Interprétations Frustes voient à la base de la paranoïa et de ses mécanismes d'illusion et d'interprétation, « **l'altération d'un percept.** » Cette pathogénie a été soutenue également par Mignard et Petit, et surtout par Lacan, qui explique ces troubles perceptifs par le rôle de deux structures morbides de l'appréhension du réel, l'une relevant des mécanismes oniroïdes et l'autre de la psychasthénie. Les dessins de Guillaume, nous allons le voir, apportent à cette théorie une confirmation éclatante et pour ainsi dire une preuve photographique. L'analyse du délire suffit déjà à nous en convaincre.

Nous ajouterons, pour serrer de plus près le monde interne de Guillaume (toutes ces notions ne sont pas contradictoires, mais se renforcent), les notions déjà rencontrées de **retrécissement** et de **conglomération dans l'espace ».** Le délire de persécution présente des troubles en rapport avec la distance vécue: retrécissement, conglomération dans l'espace des forces vives du devenir ambiant, toutes polarisées et dirigées contre le moi. La sphère d'aisance a disparu ; les évènements ambiants touchent l'individu et l'influencent ». (Minkowski). (Pour Minkowski, « le délire n'est qu'une forme particulière de vie mentale », donnée par la façon dont le moi se situe par rapport au temps et à l'espace).

A ce retrécissement de l'espace s'ajoute, par sélection catathymique des matériaux, un **retrécissement considérable du champ visuel psychique** et une certaine **uniformité de l'émotion,** semblable à celle décrite par Levy-Bruhl dans la mentalité primitive : « l'uniformité de l'émotion devient la base d'après laquelle l'intelligence postule l'existence d'un agent correspondant qui agit d'une manière uniforme dans tous ces cas variés.» Le monde est saisi d'une **façon subjective et globale,** à l'intérieur de certaines limites étroites. Nous sommes dans le domaine de la **psycho-rigidité** de Montassut : le Rorchach de Guillaume dit: **le délire stabilise son affectivité labile.** Mais il n'y a plus d'affectivité possible qu'au travers du délire.

Bleuler ne dit pas autre chose quand il parle de la paranoïa. En terminant nous nous permettons de le citer : « La paranoïa comporte un complexe de représentations chargé affectivement, qui se maintient au premier plan de la psyché. C'est à ce complexe que vont se rattacher de façon prévalente les évènements. Sous l'influence d'un **état affectif chronique** (de l'état affectif qui correspond au complexe donné) des erreurs prennent naissance selon

un mécanisme tout semblable à ce qu'on observe chez les gens sains, quand les soulève une passion ».

Y prédisposent (la jonction se fait d'elle-même avec ce que nous avons dit) :

— une **affectivité à forte action de circuit** (elle agit sur les mécanismes de l'association des idées et sur les pulsions actives. Ajoutons qu'elle agit aussi sur les mécanismes de la perception).

— **Une stabilité des réactions affectives.**

— **Une résistance proportionnelle des fonctions logiques.**

DEUXIEME PARTIE

ETUDE DU STYLE

Chapitre premier.

NAISSANCE DU DESSIN CHEZ LES ALIENES. — RACINES PSYCHOLOGIQUES DE L'ŒUVRE ; DESSINS BOUFFONS ET EROTIQUES DU DEBUT. — PRODUCTION PAR SERIES ET SUR COMMANDE ; ROLE DE CATHARSIS. — DESSINER POUR AUTRUI. — EVOLUTION STRUCTURALE. CONSERVATISME DES THEMES : DIVERSES PERIODES, NAISSANCE DES MODELES TRADITIONNELS. — L'ŒUVRE. — AUTRES PRODUCTIONS ARTISTIQUES

Les premiers dessins de Guillaume datent de 1935. Il avait alors quarante-deux ans, à peu près l'âge du douanier Rousseau quand il commença à peindre. La maladie alors était solidement constituée ; le délire et ses mécanismes de stabilisation l'avaient emporté sur l'anxiété primordiale et sur les expériences douloureusement et tragiquement vécues. Les idées de persécution rassemblaient l'unité dispersée de la personnalité ; elles établissaient un branlant équilibre entre les positions extrêmes de l'objectivisme et du subjectivisme, et délimitaient une zône étroite à l'intérieur de laquelle l'expérience, pouvait s'ouvrir simultanément à la réalité de ces deux voies par la vertu d'une symbolique appropriée.

L'éclosion du dessin chez les aliénés est la plupart du temps assez brutale, soit qu'elle réponde à une suggestion venue de l'entourage, soit qu'elle entre en rapport avec une préoccupation interne, en un moment d'activité de la psychose. Baruk a récemment rapporté (1) le cas d'un malade atteint de tumeur cérébrale qui se mit à dessiner sous la pression de phénomènes hallucinatoires visuels intenses et cessa de le faire lorsque eurent cessé les hallucinations.

(1) A.M.P., avril 1948. Disc. communication Dr Ferdière sur le « Style du dessin schizophrénique ».

Ce rapport entre disposition hallucinatoire optique et propension au dessin est fréquent ; il est explicable par l'ivadiation sur l'activité motrice de certaines excitations perceptives visuelles, mais il n'est pas le seul possible. Le besoin du dessin, nous le verrons tout à l'heure peut plus simplement entrer, comme chez l'enfant, dans des expériences d'exploration du réel et de soi-même, au cours d'une phase de la psychose qui met en cause les rapports du moi avec le monde extérieur, en même temps que par régression tendent à se réanimer des conduites primitives abandonnées depuis longtemps. Guillaume, quant à lui, avait dans son adolescence acquis une certaine habitude du dessin et une certaine maîtrise. Il avait, soigneusement tracés à la règle, à l'équerre et au compas réalisé quantité de plans de meubles et appris par la correspondance nécessaire avec une réalité assez fruste, étroitement limitée, à ne faire usage du graphisme que dans la mesure où il était, pour ainsi dire, mis en boîte par le modèle futur, sans échappatoire imaginatif possible. Une technique très proche des nécessités objectives, très adaptée à l'utile et au solide, avait alors pris corps et s'était plus tard retrouvée, lorsque à Metz, il dessinait des cartes routières. La stricte arithmétique et la géométrie ont ainsi préparé la voie à l'œuvre imaginative future.

Les racines psychologiques de l'œuvre véritable sont assez cachées. Les premiers dessins conservés jusqu'à nous datent de 1935 et sont contenus dans un cahier brouillon d'écolier. On y voit, au milieu de compositions parfaites, des ébauches d'hommes, de femmes surtout, des esquisses à peines tracées et vite abandonnées. Ce ne sont pas là pourtant ses premières œuvres, puisque le cahier lui fut acheté pour employer fructueusement des dons déjà révélés. Reste alors, par l'impossibilité de rattacher la première impulsion au destin tragique de la psychose, la version que voici : s'étant disputé avec un infirmier, il aurait fait de lui, avec des couleurs de fortune prises au laboratoire dont il avait l'accès, une caricature bouffonne. Cette caricature, affichée, et d'autres qui suivirent, provoquèrent de tels rires qu'elles imposèrent facilement sa vengeance et lui permirent de rétablir devant les infirmiers son infériorité de malade. L'histoire ne dit pas si l'infirmier caricaturé était compris dans les amants prétendus de sa femme ou dans ses persécuteurs imaginaires. Ces productions fortuites du début, en tous cas, se révélèrent si avantageuses, par l'intérêt qu'y porta son entourage, son entourage médical surtout, que prit naissance rapidement le désir de la création intentionnelle et que ce désir s'accrut bientôt d'un agrément important : la joie de retrouver une

technique anciennement apprise, de la conjuguer avec la matière fantastique ou réelle présente et de pousser le tout à un degré de perfectionnement susceptible de se suffire à lui-même, par la maîtrise qu'il apportait sur l'insécurité de l'imaginaire ou la supériorité du réel.

Les dessins contenus dans le cahier sont pour la plupart des ébauches aux crayons de couleur. Deux productions y atteignent d'emblée, par le souple enveloppement du trait et l'harmonie des teintes, une perfection étonnante. L'une est intitulée « **Madame a ses ours. — Agent de ville en service** » ; l'autre est l'extraordinaire « **Ménage du Menuisier** ». Ce sont là réussites trouvées spontanément beaucoup plus que cherchées. Elles sont par leur heureuse facilité le témoignage d'un don graphique exceptionnel et permettent déjà de délimiter, ce qui fut donné dès le début à l'artiste et ce qui sut plus tard se trouver à la faveur de la recherche.

« **Madame a ses ours. — Agent de ville en service** », est, par le bâton du sergent de ville et par la légende, d'un symbolisme sexuel évident. Outre que c'est là un mode de début du dessin chez les aliénés en général, surtout fréquent au cours des périodes maniaques, l'union qui fixe intimement la bouffonnerie à l'érotisme se retrouve dans les productions primitives de Guillaume. L'emploi de l'humour autour de la sphère des désirs sexuels éclaire singulièrement un problème que le malade vit douloureusement, en même temps qu'il indique la solution reçue. Le danger, le pressant du désir, est amenuisé et tourné en ridicule. La bouffonnerie déprécie l'objet ou le thème dont elle s'empare, elle le dévalorise, lui enlève son versant tranchant tout en rendant possible une vie de satisfactions symboliques. Elle permet, surtout lorsqu'elle joue sur la sexualité, de rendre à ce qu'elle déprécie en tant que réalité dangereuse pour le moi, une certaine vie de prestige face à autrui ; elle amuse l'entourage, se concilie ses bonnes grâces à la faveur du sourire qu'elle provoque et qui est le lieu de son véritable triomphe. Ce vaste domaine d'une satisfaction symbolique, obtenue en même temps qu'une compensation nécessaire, délimite, dès le début, la zône dans laquelle le dessin va pouvoir évoluer pour son propre compte et trouver ses véritables voies, jusqu'à ce que, **avec le morcellement du délire de jalousie, s'effritent aussi et disparaissent les préoccupations érotiques et les dessins qui en témoignent.** Comme si le délire de persécution proprement dit, plus large que le délire de jalousie, en le remplaçant, avait véritablement transféré sur l'ensemble du corps des ardeurs jusqu'alors strictement sexuelles, et que ce processus ait désexualisé le dessin et l'ait

fait naître à des thèmes plus généraux de libération, comme dans la période des bateaux par exmple, et à des représentations érotiques plus schématiques, plus symboliques, avec prédominance des éléments femelles sur les éléments mâles du début.

Depuis les productions de 1935, Guillaume, n'a cessé de dessiner. Il le fait le plus souvent sur invitation, et, la plupart du temps, par série de quatre, cinq dessins ou plus, destinés aux personnes qui lui témoignent de l'intérêt et lui fournissent papier, encres, et crayons. Il a des périodes de grande productivité et des périodes pendant lesquelles il est incapable de produire. Il ne dessine pas pendant les périodes où l'excitation psychomotrice est intense. Pendant ces périodes, pourtant, si on arrive à le persuader, et qu'il entreprenne une série, il se calme rapidement. Il reconnaît lui-même ce rôle de catharsis du dessin et dit fréquemment : « Je dessine pour passer le temps, je me calme en dessinant. » Il semble, en effet, que dans les périodes de calme le dessin lui serve à emplir sa solitude, à l'occuper par le jeu de la technique et la recherche de la perfection. Les dessins terminés et jugés parfaits, il s'en détache facilement. Au reste, il porte sur eux des appréciations d'un caractère fruste et primitif, dit : « Ils sont jolis, n'est ce pas ? » comme s'il avait l'intuition profonde de la beauté harmonieuse qu'il recherche et qu'il soit incapable d'aller au delà du plaisir sensible qu'elle lui procure. Le dessin achevé il prolonge le plaisir qu'il y a pris en le refaisant vivre dans le don à autrui. Le dessin est livré sans arrière-pensée, dans sa plénitude et sa perfection totales : s'il ne peut y atteindre, il le déchire, mais n'abandonne jamais, ni ne laisse traîner longtemps un dessin inachevé et inachevable. Il lui arrive, en effet, de ne pouvoir aller jusqu'au bout de la perfection recherchée ; il entre alors en fureur et met en accusation ses persécuteurs, jusqu'à ce qu'ils le délivrent du remords sur lui-même. Le dessin, en tout cas, **né pour quelqu'un,** retourne toujours à autrui, sans que jamais il ne soit tiré parti de sa valeur artistique autrement que par de menus avantages : tabac ou petite somme d'argent, témoignages d'un souci avaricieux touchant. En général, il les troque, comme faisaient aussi Utrillo et Rousseau. Une fois abandonnés, il se souci peu du jugement qu'on y peut porter ; si « on les trouve bien » et « si on les a compris » sont des préoccupations qui lui sont inconnues.

Il y a loin, pour qui voit les choses superficiellement, de ses premiers dessins aux œuvres actuelles. Une évolution s'est produite, qu'il est dès à présent intéressant de considérer. Les pre-

miers dessins, ceux du cahier par exemple, sont assez élémentaires et plus proches de la réalité que les productions ultérieures. Si considérés en eux-mêmes ils atteignent déjà à une perfection admirable, l'organisation des formes et leur intrication dans les couleurs y sont assez frustes et sans grande construction. Les motifs décoratifs sont rares, les formes sont moins stylisées ; en un mot, **le dessin est plus près de l'imitation que de la véritable invention par combinaison.** La technique alors faisait défaut qui permet actuellement ces cheminements du trait dans des formes si complexes et si étendues qu'ils trouvent en ces détours savants des voies d'expression différentes et nouvelles. On voit dans ses premières œuvres, à côté de remarquables réussites, non composées du reste, des ébauches maladroites. On y lit, on y décèle le pont qui unit les dessins à l'ancien métier de l'ébéniste. Beaucoup de ces esquisses, en effet, sont de meubles : « **Armoire Louis XVI** ». « **Guéridon** », etc... : l'intention profonde et la technique dont ils sont issus s'y révèlent dans leur simplicité touchante, comme dans l' « **Armoire Louis XVI** », où le compas est projeté sur le travail, entre les branches montantes d'une colonne torsadée. A mesure que la technique de l'ébéniste saura s'intégrer et se fondre dans le dessin, qu'elle saura joindre son armature rigide au mouvement de l'imaginaire, de tels dessins disparaîtront. L'ébénisterie ne fournira plus et ne proposera plus ses propres modèles. Leur charpente deviendra intérieure et sera digérée par le dessin : d'objets de représentation, ils deviendront motifs décoratifs et, se stylisant chaque jour davantage (avec d'autres objets du reste), tendront à former le cadre extérieur du dessin et son squelette interne. Il est donc possible, dès à présent, de distinguer, depuis les premières œuvres jusqu'aux productions récentes, une double évolution : **une évolution de chaque élément du dessin vers la stylisation,** cette évolution étant moins sensible que **l'évolution vers une perspective synthétique de plus en plus riche.** Cette évolution vers la complexité ne s'est pas faite par reproduction de modèles plus importants, ni par addition de détails empruntés au réel. Respectant l'évolution de chaque élément vers le schématisme, elle a construit des ensembles imposants par **juxtaposition croissante d'éléments structuraux de base,** passe-partout, prêts à servir toutes les causes et à s'intégrer à toutes images. Le rôle des motifs décoratifs sera étudié en détail ; il suffit déjà d'indiquer qu'ils ont apparu de plus en plus nombreux, et, qu'apparus une fois, ils ont tendu à réapparaître et à servir indéfiniment, encore qu'ils soient, comme les blasons de la « **Mort du Roi Boer** », parfois abandonnés comme impropres.

A côté de cette évolution structurale, marquée par la tendance **au conservatisme des formes**, une évolution semblable avait lieu dans le choix des sujets et tendait à la **conservation** de certains de ceux-ci. De ce point de vue, l'on peut distinguer plusieurs périodes, où, à côté du choix de modèles différents, prévalaient le choix et la reproduction de certains modèles particuliers. Il y eut **la période des bateaux, la période des avions, la période des Napoléon, la période des éléphants.** C est là chose fréquente, dans le dessin enfantin et chez les peintres en général, que la reproduction exclusive ou prévalente, durant un temps, d'une catégorie d'objets ou de thèmes particuliers. Cette fixation de l'esprit à certains sujets a ceci d'important qu'il se constitue alors une maîtrise de l'objet telle que la reproduction en devient plus automatique. Le choix en est dicté par une correspondance symbolique inconsciente, et l'objet n'est abandonné qu'après qu'il a été suffisamment exploré, dans sa réalité objective ou dans sa valeur allégorique, à moins que l'automatisme graphique ne s'en mêle et que ce soit la paresse intellectuelle qui en permette la reproduction incessante.

Ces diverses périodes sont d'autant plus intéressantes à connaître qu'elles expliquent et éclairent singulièrement la conduite de Guillaume vis-à-vis des objets d'imitation. **Guillaume ne sait pas dessiner sans modèle :** sa peinture est une peinture d'imitation. Elle ne sait se passer de suggestions, mais aux modèles nouveaux et inconnus, mais aux explorations à faire, elle préfère toujours les modèles exceptionnels qui furent inlassablement dessinés au cours de ces longues périodes. Tout dessin innacoutumé qui échoue (on le prend souvent au mot quand il dit : « Je ferai n'importe quoi »), dévie immanquablement ou se refait en bateau, vase de fleurs, etc..., lorsqu'une « commande » est passée et qu'il doit faire preuve de productivité.

Pour fixer les idées, nous donnons ci-après la liste complète des dessins de la collection du Dr Perret et de la collection du Dr Ferdière, à laquelle nous avons joint les dessins en notre possession :

COLLECTION DU DOCTEUR PERRET :

Cahier — Novembre 1935 — avec : **Madame a ses ours** — **Agent de ville en service**, et **Ménage du Menuisier.**

Armoire Louis XVI.

Guéridon.

Le Prince rouge.

Le cœur qui saigne.

Combat de Jiaoup et du Pacha.
Le Coq et le Maître Loup.
Victor Emmanuel.
La Joconde (sur commande).
Les quatre cartes.
La fin du Vultus qui saute.
Le départ du Lutétia.
Cigogne.
Napoléon (N° 4).
Chasse aux tigres.
Le Pommeau de la Canne d'honneur du Roi du Togo.
Les pyramides.
Sous les glands.
L'aigle des montagnes.
Le mal de tête.
Bateau (N° 6).
Eléphant (N° 4).

COLLECTION DU DOCTEUR FERDIERE :

L'Astronome.
Les Sirènes.
La Diseuse de Cartes.
Le Mendiant Raphaël (dessin gravé animé).
Le Violon Brisé.
Le Provence (dessin animé).
Bouquet de fleurs-coquelicots (dessin animé gravé).
Le Rouge et le Noir (dessin gravé).
Pio Baroja (illustration).
Tête d'Indien — Buffle (dessin gothique).
Tête d'homme (N° 2) (dessin cubique).
Marie la folle (illustration) (N° 2).
Buffalo Bill (illustration).
La chauve-souris (dessin gravé).
Tête de femme (dessin cubique) (N° 3).
Le Lutétia — Navire deux cheminées — (dessin pastel).
Pose de femme (dessin pastel).
Le Christ et la Vierge (dessin gravé).
Vase de fleurs (dessin gothique) (N° 2).
Le légionnaire (dessin cubique).
Maison-Tourelle (dessin cubique).
Château-Tourelle (dessin gothique).

*
**

Si le nombre d'aliénés dessinateurs est minime par rapport au nombre des malades mentaux, le nombre de ceux-là est infime qui arrivent à constituer ce qu'il est convenu d'appeler une œuvre. Il est impossible devant la grande productivité picturale de Guillaume, devant le nombre de ses réussites (peu de dessins sont mauvais, esthétiquement parlant), devant l'affirmation continue et progressive d'un style unique, facile à définir, impossible à confondre avec ce qui n'est pas lui, de ne pas prononcer ce mot qui en d'autres lieux consacrerait définitivement la gloire d'un artiste. C'est, après cette rétrospective générale, à la recherche de ce style que nous allons nous employer par l'étude détaillée des diverses conduites, motrices ou simplement psychologiques.

Signalons pourtant que l'activité artistique de Guillaume ne s'arrête pas à ses dessins et que, comme chez l'artiste moderne, elle tend à rejoindre toutes les formes et tous les modes d'expression possibles. Depuis aussi longtemps au moins qu'il dessine et vraisemblablement avant, sa productivité infatiguable, issue de la composante hypomaniaque, s'est emparée de diverses matières. Depuis la **periode des postes de T.S.F. à galène** à forme d'avion, produits en quantité industrielle, elle ne s'est jamais ralentie. Toute matière apparaît à Guillaume comme devant naître à un autre destin, à la fois utile et artistique. Il fabrique, avec les vitres qui le retiennent prisonnier, des avions à forme de croix et redonne au mica des ailes et un pouvoir d'évasion ; avec le cuivre des ateliers, des bagues ; avec le raphia que tressent les malades, des services de table ; avec le bois, des avions, des coffrets, des objets d'art divers, tel ce « **Révolver** » qui fut à l'exposition surréaliste. Avec les dessins, ce vaste matériel rentre dans le cycle des échanges et des bonnes grâces à concilier : lors d'une fouille à Lannemezan, il est possesseur d'une somme de quatre mille francs, fruit de véritables combines de marché noir, dont les produits de base sont ses créations artistiques.

Tel il apparaît : brasseur de matières diverses, remanieur perpétuel des intentions de la nature ou des hommes, toujours guidé par un idéal de décoration et d'idéalisation des objets, transformant sans cesse les formes qui ne lui appartiennent pas et qui ne lui furent jamais données, si ce n'est pour le restreindre, en des formes traditionnelles qu'il aime, avions ou bateaux, par quoi il rejoint le grand destin d'évasion de l'art et le propre destin de ses habitudes. Par la qualité de ses créations, par leur diversité, il rentre dans la perspective oubliée d'un Homo Faber rêvant au niveau même du réel pour le mieux transformer et façonner à son image, aussi stylisée que les productions qu'elle commande.

Chapitre II.

DESCRIPTION GENERALE

Double nomination. — Impression générale. — Jeu de la couleur. La figure humaine. — Le corps humain. — Les animaux. — La nature. — Les motifs décoratifs.

Les tableaux que nous étudions sont des lavis à l'encre de Chine, entremêlés de couleurs au crayon, sur papier à dessin, feuille entière ou demi-feuille. Jamais tachés, toujours scrupuleusement achevés, ils tranchent sur les productions habituelles des malades mentaux, encore qu'au début, ils aient utilisé un matériel moins spécialité et qu'ils se soient servi de papier plus ordinaire, l'envers d'une affiche par exemple.

Une place est réservée à leur bord inférieur, soigneusement délimitée et ornée, pour la signature, enluminée d'arabesques et de signes décoratifs, où s'inscrit aussi en caractères gras une **double dénomination**, celle d'abord, réelle, des modèles copiés et celle, fantaisiste, du soi-disant style du dessin : Dessin Gravé, Dessin Cubique, Dessin Gothique, Dessin Animé, ou tout autre combinaison. Cette nomination superflue, d'invention récente, issue du réalisme intellectuel pour ajouter à l'impression d'ensemble et la mieux définir, dépasse par son « importance » la compréhension du malade. Elle répète ses formules magiques un peu comme l'enfant répète certains mots étrangers qui sonnent curieusement à ses oreilles ou à son esprit.

L'impression la première produite est celle d'un monde étrange, possédé d'une beauté fantastique en taches étalées, blasons tourmentés, stries baveuses, flèches de feu, matrices comme chez Yves Tanguy, à quoi se mêle inlassablement la tête d'un homme affalé dans son hébétude, prisonnier des formes géométriques et des armatures terreuses qui l'enserrent. Un cadre ornemental par couleurs opposées, figures de triangles allongés, cercles épais, délimite ordinairement le tableau, retient dans le fatalisme de ses lignes les formes diverses qui semblent aller indéfiniment à la délire, comme si, en gestation, elles entrevoyaient une suprême métempsychose.

Le dessin contient souvent une seule forme, pure celle-là, et mise en relief par une sorte d'aération colorée : c'est toujours le visage d'un homme ou d'une femme, cloué à sa maussaderie macabre, inlassable viveur solitaire d'une contrée hallucinante et

innaccessible. Ailleurs, le dessin devient complexe ; une ornementation polymorphe le dispute à une réalité éparse, brisée dans ses rapports normaux et essentiels. Des fleurs stylisées dont il ne reste que le principe formel, des maisons, des châteaux aux façades de rêve curieusement polies, des bêtes étranges et larvaires, rats, bœufs, oiseaux de nuit, à demi humaines, à demi idéalisées, des yeux qui regardent dans les pierres, les tourelles, les fenêtres, des formes plus difficiles à qualifier, à moitié ouvertes, à moitié fermées, des soleils ou des étoiles décoratives, communiquent ensemble et semblent vouloir échanger leur réalité et leurs lignes en buvant comme des ombres à la masse opaque qui les enserre, qui circule autour comme un fleuve d'encre délavée. Quelque chose sourd de ces dessins, une menace enveloppante, venue des couleurs détrempées, des formes entremêlées, des visages hiératiques. On dirait un rêve religieux trempé dans la réaction alchimique qui déplace et désaxe les formes qui l'habitent. La vie de ce rêve n'est pas simpliste et populaire comme chez Rousseau le douanier ; elle est plus fortement magique, « plus primitive », véritablement transfusée par la terreur sacrée.

Dans cette vue générale qui veut établir beaucoup plus l'atmosphère sensible des dessins que leur objectivité, découpons divers plans, et descendant sur les lieux de l'analyse, dissocions d'une seule vérité formes et couleurs emmêlées, pour en décrire les aspects séparés.

La couleur est encre de Chine ou crayon. En général, elle s'étend sur de grandes surfaces par placards déchiquetés ou soigneusement limités. Les divers plans de couleur se rencontrent d'une façon brutale ; ils se heurtent ou alternent violemment, comme dans les imageries populaires. Cette rencontre brutale des plans se fait souvent par une ligne sinueuse et ondulée, dont les retours se prolongent en algues, lombrics ou croissants de feu gothiques. Les couleurs sont assez drues, mais non point chaudes ; elle sont, dans les plans mouvants, traversées de tigrures, d'apostrophes, de stries, de taches ovoïdes qu'on a laissé baver sur la couleur de base. Diverses couleurs se sillonnent l'une l'autre et, sans jamais se fondre ensemble, s'intriquent de telle manière que l'air ou l'eau qu'elles représentent deviennent tourbillonnants et remplis d'une passion mouvante. Malgré ce pouvoir d'évocation qu'elle a parfois, elle reste, dans les placards rigides, la plupart du temps **abstraite et froide**, loin de tout réel et de tout sort objectif. D'emblée, elle se situe en **dehors du temps**, dans des zones uniquement symboliques. Rentrant dans le jeu de l'ornementation, elle s'oppose, se heurte, se pénètre ou se balance **en vue d'un pur effet décoratif.** Elle n'est **ni perspective**

éclairante comme dans le Cubisme (ce serait là un bien singulier souci scientifique), **ni chaleur ou réalité vécue,** comme dans l'impressionnisme et dans le dessin épileptique où elle va parfois jusqu'à digérer les objets. Il y a loin du soleil symbolique à rayons stylisés, que dessine inlassablement Guillaume, aux soleils rougeoyants des épileptiques, tout en clartés tordues. Ouverte sur le réel, **il y a dans le dessin épileptique une véritable expérience de la lumière,** si intense qu'elle ne se maîtrise plus et qu'elle fond à sa chaleur les objets où elle éclate, qu'il serait difficile de retrouver dans la mise en ordre soigneuse, calme et posée de celle de Guillaume. La couleur ici n'est pas vécue, ou si elle l'est, c'est symboliquement. Sa pâleur, son abstraction fantomatique sont l'indice flagrant de l'inhibition qu'elle a subie, comme si l'intensité de la couleur était garante de l'intensité aggressive du sentiment. Ni réalité objective, ni chaleur d'une vision agressive ou hallucinatoire, la couleur ici devient la matière colorée dont on se sert pour façonner les rêves. Prenant un soin amoureux de chaque encrier, employant les colorants qu'il trouve, qu'ils soient rouge Congo ou bleu de méthylène, comme les enfants il aime la couleur pour elle-même. La matière même de la peinture l'emporte sur la représentation exacte du monde. Le sort du tableau se joue non plus devant la réalité colorée de ce monde, mais devant la propre réalité de la couleur, matière s'il en est malléable et dans laquelle, comme dans le marc de café, on peut lire et façonner à sa guise le sens et la réalité de l'univers.

S'il y a à l'intérieur des grands plans colorés, pour représenter la mouvance et l'animation des éléments de l'air, de l'eau ou du feu, des mouvements browniens de lignes et de taches larvaires, la couleur s'arrête généralement aux contours extérieurs des formes. Ces contours extérieurs, cette réalité formelle de chaque objet, aussi soigneusment délimités par les lignes, nous sont d'autant plus faciles à décrire qu'ils semblent tous copiés sur un modèle unique, indéfiniment semblable dans tous les dessins. Toutes les figures humaines se ressemblent, toutes les portes aussi ; ce sont partout les mêmes attitudes, le même réalisme. Il y a là une constatation qu'il vaut la peine d'analyser et de délimiter, puisqu'elle nous permettra dans un autre chapitre de parler de réalisme intellectuel et d'exemplarité.

LA FIGURE HUMAINE

Qu'elle soit d'homme ou de femme, elle est la forme la plus fréquemment traitée. Elle revient comme une obsession, ne sait pas ne pas apparaître, inscrite dans le soleil, dans les médaillons, centrée sur les étoiles, cachée dans les fleurs ou plus simplement réelle dans le thème général du dessin. Seuls peut-être, les dessins d'animaux ou de bêtes s'en passent, encore qu'une expression qui est de l'homme transparaisse dans leur regard, encore que leur gueule devienne souvent visage ou qu'une partie de leur corps soit remplacée par la partie correspondante du corps de l'homme.

Quand elle n'est pas le visage d'un homme agissant, portée directement sur les épaules sans l'intermédiaire du cou, et qu'elle apparaît brusquement et idéalement en un endroit quelconque du dessin où elle n'a que faire, elle trouve pour s'imposer, l'universel prétexte de la décoration. Donnée avec une armature de cercles, d'étoiles, de disques, elle rend un visage significatif au géométrisme qui la supporte, en même temps que montée dans ce qu'elle a d'inférieur sur l'ornementation complexe et rigide d'une mécanique, elle semble évoluer au travers d'une vaste et puissante machinerie, prendre le recul froid et schématique propre à lui conférer un caractère sacré. Ce n'est point là pourtant que nous étudierons son expression vitale, puisqu'aussi bien elle y est simple réalité décorative.

Dans sa réalité vécue, elle communique inlassablement une terreur figée et hébétée. Elle semble n'avoir à sa disposition qu'une seule expression, jamais gaie, toujours terreuse, légèrement énigmatique, miséreuse ou méchante. Elle est un **masque tragique** plus que la réalité humaine la plus mouvante et la plus sensible. Visages d'hommes : ils sont de **corsaires** criblés de petite vérole, de patriarches à barbe démesurément longue, **d'étrangers** diaboliques dont les joues rouges, vertes ou bleues dévoilent le sadisme intérieur, de **héros** enfin dont on voit bien qu'ils sont plus dictateurs que héros par les convulsions du visage. Visages de femmes : ils sont de **sorcières ou de folles**, aux yeux de hibou, au menton pointu, au nez crochu et long. Tous sont vieux, durs, par l'accentuation de chaque trait, des arcades sourcillières surtout et du pli naso-génien.

La chevelure est abondante, noire, rouge, bleue ou verte, descendant souvent en mèches sur le front, et les coiffures sont des chapeaux compliqués et bizarres, enroulés sur eux-mêmes comme des turbans.

Les nez, de profil sont davantage des protubérances latérales que des nez. Ils prolongent un front étroit et se recourbent vers le menton. De face, ils sont larges, écrasés et déviés, rappelant facilement le nez mongolien.

Les yeux sont profondément enfoncés, jusqu'au milieu de la joue même, comme dans « **Diseuse de cartes** ». Par tous les moyens, ils veulent apparaître et s'imposer : dans « **Bouquet de Fleurs** », l'œil caché d'un corsaire borgne jaillit, terrifiant, du recto du dessin. Ils se multiplient dans toutes les formes comme s'ils étaient, avec la bouche, les seules réalités vivantes du visage : dans les tourelles de « **Château-Tourelle** », dans les baies de l'« **Astronome** », dans les fleurs, partout où la forme extérieure d'un objet peut ressembler de loin ou de près au contour d'un visage.

Quant aux **bouches,** elles sont étendues en largeur, dyssymétriques, tordues en un rictus figé. Apparaissant seules aussi dans divers dessins, elles sont démesurément larges et aggrandies et se confondent souvent avec les contours d'un sexe de femme. Ce sont des **bouches sexes** dont la masse monstrueuse, comme dans « **Vase de Fleurs** », révèle la peur obsessive dont elles sont issues.

LES CORPS HUMAINS

Les corps sont presque toujours dessinés en une torsion impossible dans la réalité, pouvant aller des pieds à la tête jusqu'à l'angle droit, comme dans « **Pose de Femme** ».

La plupart du temps, les personnages sont drapés dans de riches et disparates étoffes. Les couleurs y alternent par bandes longitudinales ou transversales, pour mieux servir la cause d'une ornementation supplémentaire.

Il y a peu de nus. Lorsqu'il en est, ils sont miséreux et ruinés, comme dans Portinari, avec des seins tombés, misérablement appendus. Les seins pourtant, en général, lorsqu'ils ne stylisent pas de leur avancée une forme quelconque, comme un vase, sont, sous le corsage, volumineux et jaillissants, avec obsessivement une **tache rouge** en-dessous et avec un mamelon le plus souvent transformé en œil.

Rien à dire sur le tronc, encore qu'il soit parfois omis, comme dans l'image du bossu priapique d'un Tryptique.

Les bras sont, en général, escamotés, sauf s'ils jouent un rôle actif dans le dessin : tenir un bâton ou s'accrocher à un rocher (**Les Sirènes**). **Les doigts** sont dessinés par un contour unique et fermé qui fait des mains de véritables moignons.

Les jambes, quand elles ne sont pas devenues queues de poisson stylisées en damiers, sont la plupart du temps mal représentées. Une seule jambe est dessinée ou les deux le sont dans un contour unique qui les enveloppe ou les fond à des formes adjacentes. Elles se terminent souvent par un pied de polichinelle, vu de profil.

LES ANIMAUX

Quant aux animaux, ils sont très près de l'homme et s'unissent parfois à lui dans des **images composites** multiples, comme dans le dessin enfantin. Ils ont l'expression misérablement triste, lugubre et méchante de l'homme partout représenté. Ils sont, la plupart du temps stylisés dans d'admirables contours, à mi-chemin d'un cauchemar et d'un beau rêve. Plus que l'homme, la poésie et le lyrisme semblent s'en être emparés. Les **têtes d'éléphants** surtout sont le reflet d'un rêve humain insondable ; gigantesques et vides, elles semblent voguer sur leur métempsychose.

LA NATURE

S'il faut maintenant parler de la nature, on est tenté de dire qu'il n'y en pas dans ces dessins, du moins si on la conçoit comme paysage et comme synthèse d'une réalité objective multiple, végétale et minérale, immobile. L'arbre, la plante, la terre, le rocher ne sont représentés que s'ils peuvent se schématiser et devenir motifs décoratifs. Ils sont alors isolés et traités à part, non plus avec leur réalité objective, mais avec la nouvelle vérité conférée par le destin ornemental. C'est ainsi, par exemple, que le sol devient pavé mosaïque et l'arbre épineux flèche gothique. De la nature, il ne reste et ne subsiste que ce qu'il y a en elle **d'éléments mouvants** : l'eau, l'air, et le feu. Ces éléments mouvants forment la toile de fond des grandes compositions non encadrées, ouvertes à l'animation de la vie, au souffle de l'ouragan ou à la tempête des eaux. Partout, dans un mouvement tourbillonnaire incessant, éclatent des oriflammes mouvantes, zébrures ou drapeaux, des éclaboussements tumultueux et liés. Les ciels surtout sont riches d'éléments figurés larvaires, vermicoïdes flamboyants, dont tout le déploiement rentre dans la poésie de la flamme et du ruissellement, créant partout, à la faveur de la moindre arabesque, des images fantatisques de cauchemar, qu'on dirait issues du rêve et des hallucinations d'un alcoolique.

Restent pour rendre compte de la totalité des formes disséminés partout, immobiles et rigides, les motifs décoratifs. Ils sont soleil (en général en haut et à droite), lune (en général en haut et à gauche), étoile à multiples branches, rose des vents, cercle encadreur, anneau, médaillon, glands, blasons, feuilles de liseron, algues, flèches gothiques, buissons ardents, larmes, larves, idéogrammes divers, triangles ou carrés magiques dans l'ouverture des portes, pavés mosaïques.

Chapitre III.

PREDILECTION POUR LES THEMES ET LES OBJETS QUI FONT PARTIE DE LA SYMBOLIQUE DES REVES. — ESPACE MOUVANT ; MANQUE DE PERSPECTIVE ; REALISME INTELLECTUEL.—LES BONNES FORMES OU FORMES PRIVILEGIEES ; TENDANCE A LA SYMETRIE. — FIDELITE AU MODELE INTERNE CONÇU COMME UN CONCEPT AFFECTIF ; PERCEPTION PHYSIONOMIQUE. — CONSERVATISME DES STRUCTURES. — ALCHIMIE INTERIEURE ; LOI D'AGGLUTINATION ET REALISME SYMBOLIQUE.

A considérer la technique employée (chapitre VI), qui est de construction architecturale du dessin, et la nécessité impérative d'un modèle d'imitation suivi scrupuleusement (chapitre V), la peinture de Guillaume semble devoir entrer dans la perspective de l'art figuratif, avec tout ce qu'il implique de représentation objective du monde, de réalisme visuel, en un mot, de souci scientifique de l'objet et de ses rapports. Le réalisme de cette œuvre, pourtant, est tout autre : partout les catégories de l'espace objectif et réel sont bafouées et remaniées, partout éclate le désintérêt de la vérité naturelle, l'échec complet du modèle suggestif si bien considéré et si soigneusement imité. Le plan perceptif est abandonné au profit d'un autre plan, mouvant celui-là, en voie d'écoulement ou de re-création, dont les lois sont proches du monde fantastique du rêve et des délires. C'est à cette primauté du monde interne des images, c'est à cet échec de la représentation objective du monde que s'emploie ce chapitre.

Les intentions de l'artiste ne sont pas uniquement tournées vers l'objectivité : elles ne sont pas de figuration scrupuleusement exacte et détaillée du monde extérieur vivant. Dès le départ s'y glisse un souci d'idéalisation du monde. Ce souci, caché dans la technique même, comme nous le verrons, sait se rationaliser et s'apercevoir en dehors de cette technique, dans les intentions préalables de l'œuvre et dans le jugement final.

Au point de départ, le goût de Guillaume impose à l'œuvre d'imitation future une certaine inclinaison. S'il prend des modèles un peu partout, dans les journaux, dans les revues, dans les catalogues, il les choisit de préférence émondés, stylisés, ramenés à la simplicité des quelques lignes qui en dégagent savamment le principe formel. Comment l'enfant, Guil-

laume imite difficilement un objet vivant à trois dimensions, homme ou maison. Il choisit des modèles déjà traités, déjà structurés par la technique propre du dessin ou de la peinture, déviés par l'emploi arbitraire de la couleur et des lignes. Aux photographies non stylisées, il préfère le chromo carte postale et toutes les imageries d'Epinal. Aux modèles nouveaux, aux images du fantastique moderne, telles que les machines industrielles, il préfère quelques thèmes généraux, quelques types conventionnels d'images, déjà connus par lui pour avoir été dessinés un nombre imposant de fois. Au souci de l'actualité, si fréquent chez l'enfant puisqu'il fait partie des conduites d'exploraton du monde extérieur, il préfère les grandes symbolisations collectives, les scènes de chasse, la représentation des animaux ou des hommes. Il est impossible de déceler, par exemple, dans ses dessins, le passage des images nombreuses et nouvelles que la dernière guerre a fournies au dessin enfantin : mitraillettes, tanks, etc. ; les machines de guerre dont il parlait souvent, mais non point dans son délire, lui sont restées étrangères. Le goût de l'artiste, qui dicte son choix, n'est pas tributaire d'une réalité en création perpétuelle, telle que peut la saisir l'objectif photographique ; il est tout enfermé dans les quelques clichés immuables d'une lanterne magique archaïque.

Au point d'arrivée, par la dénomination superflue du style propre à chaque dessin, la différence de qualité entre le réel perçu et le réel représenté est nettement indiquée. Intentionnelle dès le début et secrètement mise en marche dans la technique, elle veut révéler ce qu'elle est de peur d'être mise sur le compte de la maladresse : une prétention à faire de l'art, à styliser le monde et à le transformer. **Animée** ou **Gothique**, elle est indifféremment appliquée à n'importe quelle structure; elle est tout simplement, par la pompe du mot, qualification de l'exhibitionisme de l'intention exhaustive et du résultat fidèle au but recherché.

Pris à l'origine même du goût dans un cycle d'idéalisation, le monde extérieur y perd son vrai visage. Il incline à dévier des lieux même dans lesquels il a été vu, et, portant avec lui son nouvel espace, il se reforme dans la mouvance, dans la perpétuelle transmutation de chaque objet et de ses rapports. Ce nouvel espace formé est difficile à préciser : les lois de ses dimensions, la façon dont les objets l'habitent, ne sont pas données dans une représentation unique. Il ne peut être défini que négativement, par la disparition des catégories de l'espace clair ordinaire. A part la pesanteur dont les lois sont respectées (elles auraient pu ne pas l'être, et le délire donner naissance à des personnages flottants, comme chez Chagall), tout ce qui

dans le monde réel est vu d'un point d'observation unique, tout ce qui règlemente les rapports des objets entre eux et les rapports des objets avec l'œil de l'observateur, est systématiquement ignoré. La perspective, pourtant, était souvent donnée toute faite, arithmétiquement parlant, dans la représentation imagée prise comme modèle. Issu du trait, de la motricité, issu de la vision du monde, quelque chose tend à bouleverser cet espace clair, à brouiller les rapports réciproques des objets, à faire prévaloir sur le réalisme visuel un réalisme à la fois magique et intellectuel, à la fois symbolique et enfantin, où la puissance lyrique endigue et synthétise une vision inexpérimentée et maladroite du monde, naïve dans son désir de tout montrer et de le montrer le mieux possible. Ce **réalisme intellectuel**, que nous retrouvons partout, est celui de l'enfant en une époque où il n'a pas acquis une connaissance objective suffisante du monde ; il démontre chez Guillaume l'inexpérience de la perception ; il est sur le plan graphique la preuve d'une inadaptation aux conditions réelles des objets. L'imitateur idéal ne peut-être conçu que délibérément tourné vers l'extérieur, faisant le plus possible abstraction d'une préfiguration du monde donnée de l'intérieur. Toute vision qui, pour se manifester, doit passer par la chaîne perceptive et motrice d'une idée préconçue, trouve dans cette idée sa déformation originelle. Tout complexe, toute technique préalables jouent le rôle de glaces déformantes : le réel ne peut plus se manifester que par surimpression. Quand on connaît le soin particulièrement arithmétique (chapitre VI) avec lequel Guillaume s'applique à l'imitation, il est impossible de ne pas voir dans ce soin même la faille par où échoue la vision réaliste du monde. Nous en reparlerons : qu'il nous suffise ici d'indiquer qu'une adaptation rigoureuse à une technique rigide ne peut que détourner l'adaptation mouvante et sans cesse recréée aux conditions de la vie. Dans l'application, dans l'attention à cette technique se glisse la vision intellectuelle du monde comme un échec qui n'a pas d'importance, puisqu'il est repris dans la machinerie complexe de la technique, repris et porté par elle à un haut degré de combustion où il perd tout son caractère de vision parcellaire et inexpérimentée. Il semble même parfois que la vision intellectuelle du monde ne soit pas insuffisance : agie par le souci décoratif prévalent, elle permet de s'approcher de réalités poétiques jusque là inaccessibles. Ainsi, dans « **Les Sirènes** », le mélange de points de vue, des perspectives verticale et horizontale, crée-t-il un **poisson volant** dont la place dans le dessin ne choque pas notre sensibilité, habituée depuis longtemps à le considérer dans ses rêves. Quoiqu'il en soit, et bien qu'utilisés et

repris plus haut dans la perspective globale générale dont ils ne forment qu'un des aspects, le réalisme intellectuel et tous les procédés de vision maladroite du monde qu'on retrouve dans le dessin enfantin, présents dans la presque totalité des œuvres, témoignent de l'échec d'une vision objective au profit d'un savoir visionnaire qui remanie la réalité.

La vue par transparence, dont on connaît l'importance dans le réalisme intellectuel, est fréquente ; poisson volant des **« Sirènes »**, vu à travers l'eau ; dans le **« Mendiant Raphaël »** tache jaune au centre du pot de fleurs, qui est le trou non visible d'écoulement de l'eau, et racines visibles ; dans **« Le Rouge et le Noir »**, nombril visible à travers la robe, etc... Les procédés de **rabattement, d'étagement, de déplacement et de détachement** se retrouvent dans le **« Vase de Fleurs »**, où la vulve monstrueuse centrale est détachée du corps de chacune des trois femmes et dessinée à part, en grandeur exagérée ; dans le **« Mendiant Raphaël »**, où le fond supérieur du vase de fleurs est rabattu et vu dans un plan vertical ; dans le **« Violon brisé »**, où la vache de deuxième plan est dessinée au-dessus de celle de premier plan ; dans tous les dessins d'animaux, où les quatre pattes sont visibles; dans **« Tête d'Indien »**, où l'oreille gauche de l'Indien vu de face est rabattue dans un plan de profil et dessinée à quelque distance du visage, en pleine chevelure, dont elle émerge par transparence ; dans **« Pose de femme »** où les seins sont étagés.

Le mélange des points de vue ruine à jamais toute perspective. Il n'y a pas de position unique de l'observateur. **L'exemplarité** guide cette position multiple, fait voir simultanément chaque objet dans les multiples perspectives où il acquiert le plus de caractère, où il lui est possible de suggérer au maximum. La plupart des animaux et la plupart des hommes sont vus de face dans leur visage, et de profil dans leur corps et dans leurs pieds : le cheval du **« Napoléon »** est vu de profil, et Napoléon est vu de face, comme dans le **« Combat du Jiaoup et du Pacha »**, et comme dans le dessin enfantin du cheval et de l'homme ; dans **« Mendiant Raphaël »**, dans **« Pose de femme »**, les visages sont de face et les pieds de profil. Dans les visages dessinés de profil, soit d'hommes, soit d'animaux, **les yeux** sont toujours vus de face, profondément enfoncés à l'intérieur de la joue. Les plans vertical et horizontal sont couchés l'un sur l'autre, confondus : dans les **« Sirènes »** dans le **« Provence »**, les sirènes, les bâteaux, sont vus en élévation, alors que la mer est vue en plan. Des lignes imaginaires, nettement délimitées, séparent le ciel de la terre ; dans **« L'Astronome »**, l'immense réalité du ciel est condensée en un coin du tableau

par étoiles, lune et soleil ; dans « **Portrait de Femme** », le cœur, symbole de l'amour, est dessiné en dehors du corps et exagéré en ses dimensions. On pourrait multiplier les exemples. Il nous suffit d'avoir démontré que le dessin est prêt à toutes les compromissions de l'objectivité, pourvu qu'il réponde à une autre exigence plus intérieure, qui est de suggérer coûte que coûte un monde caché et symbolique. Les fautes contre le réel foisonnent. Le nu, dont le dépouillement permet de serrer de très près la vérité humaine, est très rare dans son besoin réaliste. La plupart des personnages sont habillés parce qu'ainsi les chances de la décoration sont accrues. **Ce souci prévalent de la décoration** ne va pas avec l'objectivité du monde où elle n'existe nulle part à l'état sauvage : les triangles dans l'embrasure des portes, les médaillons humains partout répétés confèrent à ce qu'ils touchent une réalité qui n'est pas d'un usage courant. **L'emploi arbitraire de la couleur** achève ce dépaysement général et, nous transportant dans le domaine des chevelures bleues, vertes ou rouges, ouvre toute grande la porte à un paysage où tous les objets sont interchangeables dans leur symbolisme signifiant.

Ce domaine, dont nous avons par le dessin la photographie vive, est celui de l'espace noir. Il est le lieu des rêves ; il est le lieu et la réalité de l'imaginaire. Que cet imaginaire obéisse à certaines lois restrictives de son débordement normal et que ces lois se manifestent par le canal étroit d'une technique rigide et méthodique, c'est ce que nous verrons dans un autre chapitre. Qu'il nous suffise ici, descendant au niveau même des structures, de montrer qu'elles ont les qualités des structures du rêve et qu'elles sont mises en rapport entre elles par les lois que Freud a retrouvées à l'œuvre dans la pensée visionnaire.

La pensée visionnaire dans le monde extérieur sait reconnaître les siens, elle sait boire aux grands courants de rêves collectifs, elle sait communier aux réalités qui lui renvoient son visage lyrique. Délaissant les sujets qui ont perdu leur pouvoir mythique, Guillaume a **une prédilection pour les thèmes et les objets qui font spontanément partie de la symbolique du rêve** : avions, bateaux, châteaux, révolvers, mendiants, sorcières, bêtes coutumières, chevaux, sirènes. Tous ces habitants des rêves possèdent dans leur réalité la qualité même des symboles derniers, qui est d'étendre une signification très large : semblant rompre toujours les amarres du quotidien, ils sont d'une étendue insaisissable, promis à une mouvance innombrable, avec possibilité d'entrer en relation avec les éléments les plus divers et de participer ainsi, par leur largeur et leur ampleur, à une expression toujours possible du monde.

Si le type visuel eidétique de Kretschmer forme et représente des images optiques concrètes du type des images perceptives, avec leurs moindres détails et le caractère même de la sensation, les images dans l'œuvre ne sont guere que des représentations réduites au principe formel de l'objet. Les qualités de méticulosité et de méthode de Guillaume se sont employées ailleurs que dans la figuration exacte de chaque objet. Au lieu de s'attacher scrupuleusement au rendu particulier des détails, elles sont passées au service de l'organisation générale du dessin et, délaissant l'objet, ont permis à celui-ci de retrouver sa **maquette originelle interne.**

Il est facile d'établir les caractères généraux de ces structures :

1° — *Elles tendent à se schématiser et à s'idéaliser.*

Le détail vulgaire est abandonné au profit du détail noble : les maisons ont des clochetons, mais n'ont point de cheminées; les portes n'ont pas de serrures, mais des stores.

Les formes s'idéalisent. Cette idéalisation des objets, cette **stylisation** se retrouvent partout : deux triangles opposés par leur sommet dans l'embrasure d'une porte sont issus de la stylisation de stores ; des damiers aux couleurs opposées, dans « **Le Rouge et le Noir** », stylisent les écailles d'un diable à queue de poisson, écailles encore représentées, dans les **«Sirènes»** par exemple, par des points soigneusement alignés ; dans le « **Violon brisé** », des flèches gothiques flamboyantes représentent des pins ; dans « **L'Astronome** », les rouages de mouvement du télescope sont idéalisés en croix et en fleurs solaires ; ailleurs, des oreilles, des chignons sont des spirales rigoureusement géométriques.

Ce mécanisme de stylisation des objets se retrouve dans l'art primitif et dans le dessin enfantin L'art stylisé ou ornemental a précédé l'art figuratif, parce qu'au niveau de la pensée subjective les images ont tendance, de leur propre poids, à devenir de **bonnes formes,** au sens où l'entendent les Gestalthéoriciens. Les bonnes formes ou **formes privilégiées** sont **régulières, simples, symétriques** ; elle ont un rythme interne harmonieux et soigneusement équilibré. Comme le primitif ou l'enfant qui, dans le dessin, se laissent entraîner à ce plaisir facile, les représentations abandonnées dans l'inconscient, lieu où joue seule la loi de l'économie et du moindre effort, tendent d'elles-mêmes à adopter la structure la plus équilibrée, la plus régulière, la plus symétrique.

Par cette **tendance primaire à la symétrie** s'esquisse un vaste mouvement d'élévation des objets qui les conduit au bord d'un

destin générique et les prépare à leur rôle de symboles stylisés. Il ne reste de l'objet que sa représentation générale : les fleurs dessinées ne sont ni des lilas, ni des roses ; les arbres sont à peine des sapins ; les personnages ne sont pas « engagés » : figés et immobiles la plupart du temps, ils écartent tout acte individuel au profit d'une attitude générale. **Partout, Guillaume remonte à la forme la plus simple des objets, et, à la limite, aux formes en cercle et en triangle, à quoi finalement se ramènent toutes les formes.** Jung, dans « **Psychologie und Religion** », a retrouvé dans les nombreux rêves étudiés, l'apparition fréquente du cercle, des étoiles et de toutes les figures géométriques qu'il a pu rattacher à un mode d'expression symbolique. En utilisant fréquemment ces formes géométriques, Guillaume se place d'emblée dans ce courant d'utilisation symbolique de la réalité.

2° — *Elles correspondent à la réalité psychique du modèle interne.*

Les formes dessinées tendent à retrouver leur modèle primitif. La réalité extérieure est remplacée par la **maquette originelle de l'objet**, qui est celle que l'on retrouve d'une façon constante dans le dessin enfantin et dans tout l'art primitif. Il y a là une nuance qui ne se confond absolument pas avec la stylisation des objets, encore qu'elle en soit très près. La stylisation cherche des objets symétriques et réguliers. Le modèle interne, tout en satisfaisant à ces lois rythmiques élémentaires, est issu d'une conception intellectuelle du monde, qui, si l'on veut bien la rapprocher de ses origines, se confond avec l'importance utilitaire et symbolique donnée à chaque objet ou à chaque réalité représentée. Ainsi, tant que l'enfant n'a pas découvert le « rôle digestif du tronc », il se passe des représentations du tronc. Il se passe également de la représentation de la main, tant qu'elle ne joue pas dans le dessin le rôle de préhension qui lui a été dévolu. Il est dès lors curieux de remonter, dans l'œuvre de Guillaume, aux personnages sans mains, sans pieds et sans bras, ou à leur représentation sommaire. Dans le **Roman de Stendhal**, Julien Sorel est assis sur un canapé à côté de deux femmes, tous de face. Sur ces trois personnages, un seul bras est vu distinctement ; les jambes de Julien sont fondues en une masse unique et le seul bras visible se termine par une main en moignon, alors que les bras et les jambes des deux femmes sont fondus, soit au canapé, soit aux corps des autres personnages. Dans « **Le Rouge et le Noir** », les deux pieds de Julien vu de face sont des moignons, et un seul

de ses bras est visible. Dans le « **Légionnaire** », un contour fermé unique englobe les deux jambes.

Les bras comme dans le dessin enfantin, ne sont dessinés que lorsqu'ils ont un rôle à jouer : dans le «**Mendiant Raphaël** », pour tenir le bâton ; dans « **L'Astronome** », pour tenir la baguette magique ; dans les « **Sirènes** », pour aggriper le rocher. **La plupart du temps, ils sont dessinés pour soutenir un symbole de puissance**, comme dans l'imagerie religieuse lorsqu'ils soutiennent la boule du monde.

Cet escamotage du bras et de la main, même conçu comme signification de l'impuissance (chapitre VIII), n'en est pas moins surprenant dans l'œuvre d'un peintre ou dessinateur professionnel. S'il est vrai que tout détail escamoté dans un dessin ou dans une peinture témoigne du peu d'importance utilitaire qui lui est octroyé, il est assez surprenant qu'un peintre, dont c'est l'instrument de travail, se passe de la représentation de la main et des doigts. On sait avec quel amour, avec quel soin, les artistes peintres traitent ce sujet constant de leurs préoccupations ; escamoter la main ou le bras, c'est leur dénier toute importance comme moyen de connaissance, moyen d'exploration et moyen de création ; c'est dénier cette même importance à l'art graphique dont on use ; c'est faire de celui-ci un simple jeu auquel on n'a rien à gagner que le plaisir inconscient qu'on y prend.

Quoiqu'il en soit, devant la forme objective de l'objet réel ressort sa perception archaïque et l'expérience vécue dont elle témoigne, comme si l'esprit avait perdu les conduites acquises par des considérations scientifiques de plus en plus complexes, demandant des efforts d'adaptation de plus en plus nombreux. De même que les dissolutions de la mémoire vont du plus particulier au plus général, de même ici, au cours de l'histoire d'un esprit qui fait retraite sur lui-même à la suite d'échecs d'adaptation au réel, ce qu'il y a dans les objets de plus spécialisé et de plus finement acquis est touché, au profit de la vision la plus assurée, la mieux connue, et la plus facile. L'objet, considéré de l'intérieur, devient aussi disponible qu'il est possible : **l'esprit gagne en largeur ce qu'il perd en précision ; ainsi s'accroît la capacité d'illusion.**

3° — *Elles sont de véritables « concepts affectifs »*.

Il y a lieu de reconsidérer le modèle interne de Luquet, modèle uniquement intellectuel, du point de vue de l'affectivité complexuelle. S'il reste entendu qu'il est le plus simple et le plus général possible et qu'il est **issu de l'inexpérience ou de la**

désadaptation au réel, (qui recrée l'inexpérience), il est dans la forme particulière de cette simplicité, dans son exemplarité, **commandé** par la réalité complexuelle latente. L'inexpérience du réel se profile sur l'affectivité complexuelle dont elle se détache, pour donner à la représentation schématique de l'objet une **formation catathymique** particulière. **« La forme primitive d'un tout est un sentiment »,** a dit l'école de Krüger et de Volket, et chaque sentiment, chaque émotion sait créer la forme qui lui convient le mieux. De même, Guillaume dans la **Psychologie de la Forme** : « La perception primitive, celle de l'animal ou de l'enfant par exemple, paraît essentiellement **physionomique. On perçoit des expressions** avant de percevoir des choses, ou plutôt ces choses sont des réalités expressives avant d'être des réalités déterminées uniquement par leurs qualités sensibles particulières » (page 191). Ailleurs : « l'expression est une forme d'un type très primitif. » Serrant de plus près la qualité de cette expression et lui donnant chaque fois **la valeur affective** qui correspond à l'émotion interne, Sophie Morgenstein dit (in **« Psychanalyse Infantile »)** : « Sur le dessin (enfantin), l'expression des personnes et des objets figurés nous indiquent souvent la profondeur du conflit. » Les exemples donnés nous mettent tous sur la voie du modèle interne conçu comme un **« concept affectif »** ; ainsi le modèle interne du bonhomme chez un enfant en complexe de castration est-il dépourvu de mains; ainsi, durant ce même complexe de castration, Jacques rend-il inlassablement un climat affectif de terreur en représentant personnages et lunes avec des yeux qui louchent constamment à gauche, dont il ne se délivrera que guéri. On pourrait multiplier les exemples ; le modèle interne de l'adulte vu par un enfant en complexe d'Œdipe est souvent un Homme-Loup : l'animal, la bête, qui peuplent le monde terrifiant des hallucinations alcooliques, sont prêts à s'allier à la représentation de l'homme, pour former un modèle issu en droite ligne de l'émotion de terreur et de peur que donne l'aggressivité retournée. **Le modèle interne varie suivant le stade complexuel,** porteur de l'émotion particulière à chacun des niveaux d'évolution, correspondant souvent à un « complexe collectif » d'une signification tellement générale et commune qu'elle peut se confondre avec une pure signification intellectuelle, pour disparaître au stade de l'oblativité où la réalité extérieure reprend ses droits.

Les formes diverses des dessins de Guillaume sont toutes imprégnées d'un éclat émotif particulier. Négligeant l'ensemble des objets, où la démonstration est difficile à partir d'une compénétration uniquement sensible de l'œuvre, attachons-nous seulement aux formes des visages dont l'intense expression

émotionnelle tombe facilement sous le coup de la critique. **Une seule qualité de forme semble** pour eux possible, à la jonction de la hantise terrifiante et de l'hébétude, par l'accentuation constante des sourcils, du pli naso-génien, du pli de la bouche dessiné tombant, et par la création imaginaire d'un sourcil intérieur, qui entoure l'œil d'un cerne tragique. L'homme ou la femme, Napoléon, la Joconde, la Mendiante, ne sont plus vus dans leur particularité : à travers leur réalité vivante, Guillaume remonte à une image primitive **unique** de l'homme ou de la femme. Il remonte au diable aux pieds crochus, à l'Aventurier, à l'Etranger dont les peaux sont craquelées de petite vérole, à la Sorcière, à la Folle, et à leur visage de vieux vus par des enfants. Le **maudit et l'hostilité grimaçante** rassemblent toutes ces images, dont le domaine est aux confins de la sorcellerie et des mauvais sorts. Elles sont les images de la « **Mère-Mauvaise** » et du « **Père-Mauvais** », les images de la puissance magique et maléfique. Face à cette catégorie du Faire-Peur, la Mère-Bonne ou la Jeune-et-Jolie-Femme sont à jamais sorties de cette psychologie figurative et avec elles s'est à jamais perdu tout optimisme. Seule, émerge désormais, dans la forme des bateaux comme dans celle des châteaux, la mentalité qui a peur et qui tremble devant ses dieux.

Il y a dans cette teinte affective uniforme, génératrice d'une image toujours semblable de l'homme, un échec à la vérité intérieure d'autrui, un échec de leur compénétration affective. Les jeux de physionomie, l'expression sensible des visages, qui sont tout l'art du portraitiste, sont remplacés par la rigidité et la monotonie d'un seul visage. L'adaptation à autrui échoue par la force summergeante d'une vérité affective intérieure qui obscurcit tout champ visuel et toute perception libre des objets. **Une inclinaison catathymique** joue de l'intérieur pour détourner la réalité de son sort objectif. L'exploration du monde externe s'achève, comme nous le verrons, en contemplation du monde interne et de ses modèles.

4° — *Elles sont stables, tendent à se conserver indéfiniment et à se multiplier.*

La répétition automatique des structures se retrouve dans les dessins de Guillaume sous ses deux formes habituelles, immédiate et continue. **Sous forme immédiate**, elle multiplie dans un même dessin, sur des surfaces plus ou moins grandes, des éléments graphiques élémentaires, tels que pointillés, tigrures, stries, et des éléments plus structurés : triangles, carrés, cercles,

flèches gothiques. Elle multiplie aussi certains placards de même couleur, comme dans « **Maison-Tourelle** » où s'opposent dans un rythme harmonieux le noir des toits et le blanc des façades. Cette répétition immédiate est, certes, moins apparente que dans le dessin schizophrènique où, prenant le nom de stéréotypie, elle existe dans toute sa pureté.

Sous forme continue, elle permet la conservation des mêmes motifs décoratifs, des mêmes visages, des mêmes effets d'ensemble, et, à certaines périodes, des mêmes thèmes et des mêmes sujets, conservation et répétition que l'on retrouve au niveau inférieur du fonctionnement de l'esprit : conservatisme du dessin enfantin et primitif, symptômes de fixation invariables de l'hébéphrénie et des délires chroniques, habitudes stables des déficits mentaux.

Ce conservatisme des structures se déduit aisément des caractères précités, de la tendance à la stylisation, comme de la réalité du modèle interne conçu comme un concept affectif, à quoi s'ajoute la tendance primaire à la répétition.

La stylisation, en faisant tendre l'objet vers son idéal interne de symétrie, tend à le conserver dans cette forme à la fois première et dernière, source et aboutissement de sa longue métamorphose dans l'esprit. **La bonne forme,** en obéissant au principe de l'économie, est accrue de la largeur psychique que lui confère son immense visage. Elle remplace des objets de plus en plus nombreux, de plus en plus nouveaux, augmente sa puissance symbolique chaque fois. Elle est ce vers qui on remonte quand l'esprit faillit au réel et qu'il doit remplacer la multiplicité des objets par la simplicité d'un symbole. Elle se conserve parce qu'elle renferme en elle une signification très étendue et très facilement accessible.

L'existence du modèle interne nous fait entrer d'emblée dans l'affectivité stagnante qui le commande et dans la pauvreté intellectuelle qui s'en contente indéfiniment. Château dit : « Tant que la forme reste affective elle ne peut être brisée. » Bloqué pour ainsi dire dans l'inconscient, incapable d'être délivré par une adaptation réussie, le modèle interne alimente continuellement l'esprit et se plaque indifféremment sur les réalités extérieures du même genre, dont les aspects multiples l'éveillent. D'un maniement sûr et facile, il a la stabilité d'une adaptation réussie à une vérité subjective inébranlable.

5° — *Elles sont subies et maniées par les lois mêmes qui président à la formation des rêves et qui sont celles de la pensée déréistique.*

Considérons maintenant comment ces structures internes, éveillées au contact des objets extérieurs, entretiennent des rapports entre elles. Elles se délient, au cours de leur reproduction, de l'espace objectif, et, sombrant dans la mouvance de l'espace noir, elles forment entre elles des images composites semblables à celles qu'on trouve dans les rêves, et dont les lois sont celles que Freud a mises en valeur dans la pensée déréistique. Les images composites, chez Guillaume, formées sous l'action de la loi primaire de contamination-agglutination, **allient toujours l'image de l'homme à des formes diverses** d'animaux, de bateaux, d'avions, comme si à travers toutes ces réalités ressortait la seule réalité psychique dont soit remplie sa mentalité. Dans « **Vase de Fleurs** » (Pl. IV) un griffon transparaît dans la paroi d'un vase et se prolonge par une hydre femelle à trois têtes, comme si une circulation souterraine de chair liquide faisait communiquer le griffon à la femme trinitaire. Dans le « **Roman de Stendhal** », un diable apparaît dans une glace : tête de bouc tricorne, corps de poisson stylisé. Dans les «**Sirènes** », dans le « **Provence** », des masques tragiques veillent sans solution de continuité à la proue du rocher ou du bateau, comme dans les collages de Max Ernst. Partout des objets qui s'ignorent dans la réalité, se fondent ensemble et se signent du visage éternel d'un homme veillant et inquiet.

Ces images composites par regorgement du visage humain sont fréquentes dans l'art des aliénés. Krestchmer, dans son chapitre sur les productions pathologiques, donne des figures semblables : centaure à double tête, dragon volant. « **Der Professor** », obtenu par condensation d'une coupe, d'une tête d'animal et d'un orateur, est exactement superposable au « **Vase de Fleurs** ». En fait, ce sont des collages internes, comme les mots-valises sont des collages. Ce phénomène de l'agglutination-contamination se retrouve partout dans la mentalité enfantine et dans l'art primitif. Il se produit au cours de toute dissolution de la conscience vigile, au niveau de la pensée automatique, que ce soit dans le langage, dans l'activité graphique ou dans toute autre activité : contamination des comptines (1), des chansons, des jeux, calembours graphiques de Luquet.

Parallèlement à l'agglutination des images joue le **dépla-**

(1) G. Ferdière : *Les Mots-valises*. Cahiers du Sud, n° 287.

cement graphique. S'il joue chaque fois que deux objets sont décalés ou inventés pour être mis en rapport, il lui arrive de fonctionner seul, dans la représentation des seins en particulier, où le rouge du mamelon est invariablement déplacé et dessiné en nappe au-dessous. Il existe surtout dans les dessins de châteaux ou de maisons ; de même que le rêve exprime un lien logique entre deux faits en les réunissant dans le même temps et dans le même espace, le dessin, en représentant côte-à-côte un château et un visage humain en médaillon (« **Château-Tourelle** », « **Maison-Tourelle** »), veut indiquer les liens qui unissent le maître du château à son domaine. C'est là un **processus d'extériorisation** et de déplacement, courant dans le dessin enfantin, qui figure toujours hors des maisons les personnes ou les objets qui y sont contenus. C'est remonter encore ici, et toujours, à l'homme, comme s'il était le seul principe de causalité possible, accapareur de tout objet et de toute puissance.

Dans ce monde des rêves s'inclue facilement **la loi de symbolisation,** seule capable de recréer entre les objets séparés des liens compréhensifs. Elle s'impose d'elle-même **dans les relations immuables qu'entretiennent divers objets entre eux.** Il est frappant de voir, par exemple, les liens qui unissent **invariablement** la figure humaine avec les symboles solaires, qu'ils soient étoiles, disques, cercles, croix gammées. Les images ne s'amalgament pas entre elles au gré du hasard : des lois très strictes président à leurs relations, comme il est facile de s'en rendre compte dans la considération de certains dessins faits à longue distance l'un de l'autre, copiés sur le même modèle, et dont les **remaniements** intérieurs sont exactement superposables, vus de ce point de vue du symbolisme. Comparons les deux « **Vase de Fleurs** », faits à plus de deux mois d'intervalle. L'un (Pl. IV), dont nous avons déjà parlé, est un vase griffon à vulve géante centrale et à trois têtes de femmes latérales autour desquelles sont disposés, chacun en un coin du tableau, trois médaillons à figure humaine. L'autre est un vase ordinaire, porteur en son centre d'une bouche solaire avec étoile intérieure ; les fleurs qui s'en échappent dessinent une tête dont le nez est un gland, les yeux des bourgeons, les oreilles des pétales et les cheveux des algues vertes. De chaque côté, en médaillon, une tête d'homme complète la figure trinitaire, et la décoration s'achève par trois cercles, chacun en un coin du tableau. Le parallélisme entre ces deux vases de fleurs est frappant ; ils ont la même structure extérieure : même bouche-sexe traversée d'une étoile, avec autour, présence d'un double dieu trinitaire, mâle et femelle. Une intention symbolique unique a forcé la ressemblance entre ces deux dessins dont la texture

est pourtant différente, puisque l'un est un vase simple et l'autre un vase avec fleurs : le bouquet de fleurs remplace une tête et les trois disques répondent aux trois médaillons. On retrouve un réalisme symbolique semblable entre « **Château-Tourelle** » et « **Maison-Tourelle** », où le propriétaire du château est excentré dans un disque solaire, et encore, dans tous les tableaux où se déploient des symboles binaires ou trinitaires à figure humaine. Parfois, du reste, la liaison symbolique entre les objets est d'un usage plus courant, comme dans « **Portrait de Femme** », où un cœur entouré de flammes répond par analogie aux brûlures d'amour du langage courant et à toute l'imagerie populaire ou religieuse du cœur amoureux.

Tel est le monde de Guillaume résolument tourné vers le dedans. Partout l'espace objectif est brisé et les objets, déviés de leur sort courant, sont reconsidérés par le réalisme intellectuel et par l'affectivité complexuelle, en un niveau où jouent les tendances rythmiques à la symétrie et à la répétition. Dessiné comme un « équivalent intrapsychique de la réalité » (Jung), avec ses types immuables d'hommes, de maisons, ou de fleurs, ce monde, issu de réalités diverses, semble s'avancer vers des significations toujours semblables, dont le délire et le symbolisme archaïque et traditionnel nous donneront la clé. L'agglutination et le déplacement des images font tomber des tourelles, pour les effilocher dans les nuages, les plis vivants d'un hennin; épanouissent un visage humain dans la mouvance d'une fleur ; font, d'objets insignifiants, des morceaux d'hommes en voie de transformation, tandis qu'ailleurs, dans la fixité et l'immobilité de certaines figures, gît la réalité affective dernière que ne transgressera plus la poésie du ruissellement et du flamboiement. Des liaisons magiques circulent entre des éléments hétérogènes, bousculent l'un sur l'autre les objets les plus divers, les murs sans épaisseur, les ombres rouges ou bleues, les décorations vivantes et, mélangeant les divers plans de perspective, semblent les sillons d'un rêve qui se lève ou qui s'achève. Elles tournent inlassablement autour d'une même perception physionomique des choses, autour des mêmes symboles étoilés. On pense au douanier Rousseau vu par Pierre Courthion : « Des signes très anciens s'éveillent dans ses formes... Je ne sais quel retour au printemps de la création... Henri Rousseau se forme un paradis (**c'est ici un cauchemar**) qu'il situe dans la forêt vierge où le souvenir et le pressentiment se confondent... Tout est guetteur entre les feuilles démesurées... lianes remuées d'apparitions, entre lesquelles s'égarent d'étranges promeneuses. » Comme la peinture de Rousseau, celle de Guillaume est une « ouverture sur l'inconscient », sur le plan du rêve et de l'art

primitif. Nous parlerons plus loin des apparitions innombrables qui sillonnent les trames du modèle suggestif. Il nous suffit d'avoir montré qu'à l'intérieur de ces dessins, au travers des architectures rigides dont nous allons parler, se fait et se défait un monde extrêmement polymorphe où, à la faveur d'équivalences affectives, les objets s'échangent entre eux et s'amalgament, en dressant partout l'image totemique de l'homme.

Chapitre IV.

HOMOGENEITE ET FORCE DE COHESION DU DESSIN. UNITE RYTHMIQUE. — LOI D'EMOTION UNIQUE TONALITE GLOBALE.

Dans cette représentation imaginaire du monde éclate partout le bric-à-brac des rêves. Des structures élémentaires diverses : damiers, triangles, algues, esprits de feu cotoient les réalités les plus inconciables et paraissent à l'esprit raisonnant des inclusions étrangères dont rien ne légitime la présence. Un monde chaotique et désordonné semble filtrer de partout, et, **juxtaposant des éléments hétérogènes,** couche sur une même surface au moins autant de morcellement qu'on en trouve dans le dessin schizophrénique par exemple. Dans « **Château-Tourelle** » et dans « **Maïson-Tourelle** » un médaillon gît sans raison apparente dans un panneau de couleur, tandis que des pavés mosaïques ou des flèches gothiques emplissent tous les vides du dessin. **Les éléments de base** du dessin schizophrénique sont présents partout, les encadrements et les ornements, les réalités multipliées et stéréotypées; nés du hasard, ils semblent se heurter aux autres formes et s'opposer à une considération logique de l'œuvre.

Cette hétérogénéité, pourtant, est créée par l'esprit raisonnant **et n'est pas donnée à la considération sensible de l'œuvre.** Malgré la diversité des structures, malgré leurs relations hasardeuses, éclate d'abord et s'impose dans chaque dessin une **homogénéité générale** avec intégration à la perspective d'ensemble de chaque élément, soit par fusion de couleurs, soit par prolongement de lignes, soit par animation en spirales ou tourbillons, soit par cristallisation ordonnancée sur un motif décoratif de base. **Une impression générale** reprend à son compte ce morcellement et sauve dans sa cohésion ce monde épars et brisé de partout.

Cette force de cohésion se manifeste schématiquement de deux façons : elle est, soit un **rythme,** un mouvement d'ensemble, soit une **ordonnance géométrique architecturale.** L'unité rythmique s'empare surtout des grandes productions non encadrées, ouvertes à la liberté illimitée de l'horizon, tandis que l'ordonnance géométrique stricte est surtout le fait des productions restreintes où seule apparaît la figure humaine ou la représentation de l'homme. Partout les structures suivent dans leurs relations réciproques la **double voie d'une liaison intellectuelle et sensible.** Par la voie des symboles archaïques, elles se chevillent dans l'arrière-

plan de nos pensées collectives et primitives, tandis que, magnétisant autour d'elles formes et couleurs, elles cristallisent notre sensibilité autour d'une ligne d'aimantation unique.

Les formes issues libres du réel participent dans le dessin à une savante construction architecturale, non point bâtie sur la terre ferme de la réalité, mais sur les **tendances élémentaires** à la symétrie et à la disposition géométrique. L'ensemble du dessin répond à une qualité de forme particulièrement plaisante et **l'ornementation n'aboutit jamais à un remplissage stérile** comme dans le dessin schizophrènique : elle est si bien remaniée dans la perspective synthétique finale qu'on sent le rôle actif qu'elle joue dans la représentation de ce monde, aussi nécessaire et **agissante** que les contenus qu'elle englobe. Ce plan d'ensemble coïncide si nettement avec ses éléments parcellaires qu'il semble les avoir cristallisés spontanément sur ses armatures rigides. L'automatisme ici, ne fonctionne pas à vide: il fonctionne sur les formules symboliques et rythmiques dont il dépend. Si l'unité organique de chaque existant est rompue, une force nouvelle la rassemble et cimente en un seul bloc tous les objets éparpillés comme si, sous-tendant la mise en forme, **une mélodie** sur sa route découvrait le réel qui lui convient, l'identifiait rapidement et le figeait dans une ordonnance de surface. Chaque forme semble ainsi contenir la direction mélodique de l'ensemble, comme une note la contient. « **Château-Tourelle** » par exemple, ou « **Maison-Tourelle** », véritables forteresses décoratives, qui croulent sous le poids d'une rencontre multiple de lignes et d'un heurt incessant de couleurs, sont traversés d'une **animation** vivante, souffle, vent ou tempête de feu, que l'on retrouve partout présente dans les grandes compositions ouvertes à l'air, dans le « **Provence** », dans les « **Sirènes** » et surtout dans le « **Violon brisé** ». Une **puissance d'enlacement** semble se gonfler autour du joueur de violon ; elle enchaîne et disloque toutes les formes qu'elle allonge démesurément dans le sens de sa vibration. Dans **«Château-Tourelle »**, un ciel apocalyptique fait chavirer les tourelles, alors qu'autour et à l'intérieur même de « **Maison-Tourelle** » éclate une joie graphique flamboyante. Les maisons, les châteaux dans l'image colorée du vent ou de la tempête ; les bateaux, les sirènes, dans le flux mouvant des eaux qui les cernent de partout, jusque dans le ciel qu'elles envahissent ; toutes les réalités animées par leur toile de fond de mouvements tourbillonnants ou spiralés sont **traversées d'une osmose vivante et lyrique**, telle la circulation impétueuse d'une réalité fonctionnelle dont le souffle ordonnateur serait la traduction sur le plan graphique. Partout une réalité s'ajoute et se superpose à toutes les formes ; elle les fait naître à un destin

aventureux et les entraîne dans le cycle d'une concurrence de lignes et d'une bataille de plans, comme dans les tableaux futuristes.

Telles sont les perspectives synthétiques qui donnent à chaque dessin une cohésion extraordinaire : puissance d'enlacement et rassemblement des larves solitaires, ordonnance géométrique étroite et rigide, mouvements d'ensemble rythmés, où, en s'animant, tout objet devient sillonné de la même puissance vitale, ouragan ou tempête, qui prolonge chacun dans la réalité de l'autre, et, les rivant ensemble, les fait se pencher sur une immense métamorphose. La force de rassemblement joue par les moyens de la couleur et du trait, donne à tous ces objets hétérogènes un équilibre général, façonné par les lois intimes des structures primitives : symétrie, symétrie bilatérale souvent, sinuosité, oppositions. Chaque dessin, répondant à un certain équilibre de force et de formes dans l'espace, est avant tout construction architecturale, fusion de l'organique dans les quelques réseaux d'ornementation ou les quelques rythmes qui se reforment sans cesse lorsqu'on abandonne les lois d'ordonnance à leur propre pesanteur, qui est finalement celle d'un certain automatisme, seul capable de s'opposer à la dispersion et au morcellement par l'unité rythmique qu'il est. « Au terme des recherches psychologiques modernes, on sait qu'on a été amené à comparer la construction d'un nid chez l'oiseau à une mélodie commencée qui tend vers un certain achèvement caractéristique. Je soutiens que l'automatisme graphique, aussi bien que verbal, sans préjudice des tensions individuelles profondes qu'il a le mérite de manifester et dans une certaine mesure de résoudre, est le seul mode d'expression qui satisfasse pleinement l'œil ou l'oreille en réalisant **l'unité rythmique**, la seule structure qui réponde à la non-distinction, de mieux en mieux établie, des qualités sensibles et des qualités formelles, à la non-distinction de mieux en mieux établie, des fonctions sensitives et des fonctions intellectuelles ». (A. Breton.)

Indépendamment de la cohésion établie par la marche de mélodies graphiques, comme si chaque forme, chaque couleur appelait une autre forme et une autre couleur à la faveur d'une association sensible sans qu'il n'y ait jamais de dispersion, ni d'arrêt dans le flux rythmique, les formes, en se fondant dans l'inextricable, satisfont encore à un autre principe de cohérence, donné par une **loi d'émotion unique**. C'est faire appel à une catégorie de jugement subjectif. Toute autre position devant le phénomène général de l'art est pourtant insoutenable. L'art ne se conçoit dans sa finalité dernière que comme sensibilité,

émotion, affectivité. Il est le jeu — ou le drame — d'une difficile approximation des points de vue objectif de la nature et subjectif de l'homme. Laisser vivre en soi son subjectivisme par compénétration, c'est jouer le seul jeu qui puisse nous le rendre accessible en faisant de sa réalité un phénomène vécu, comme tout autre.

De ce point de vue là, il apparaît, sans autre preuve possible, qu'une loi d'émotion unique gouverne tous ces dessins. Nous avons parlé de perception physionomique des visages ; il faudrait étendre cette perception physionomique à toutes les formes, à toutes les structures, comme si elle était la matière préalablement donnée à ce monde pour se manifester. C'est dans la trempe de cette tonalité globale et dans ses interférences motrices que veille le style chez Guillaume, comme chez tout artiste, ainsi qu'en témoigne ce qui fut le souci majeur du Futurisme. Nous avons déjà rencontré cette primauté de l'élément affectif dont notre propre affectivité rend compte. Comme dans les représentations du primitf : « L'intensité de l'émotion supplée au défaut de netteté de l'objet ». (Lévy Bruhl.) Tout converge d'une façon intense autour d'un climat affectif de crainte figée et d'insécurité, comme si c'était là un élément fondamental du monde et qu'il soit possible à partir de lui d'éprouver la solennité religieuse et sacrée qui l'emporte.

Chapitre V.

BESOIN DU MODELE

Imitation de la réalité. — Conception du dessin comme mode d'exploration fonctionnelle du moi et du monde extérieur ; observation de Françis. — Rôle du modèle suggestif.

L'œuvre n'est pas toute contenue dans ce qu'elle a d'imaginaire. Ce monde magique, semblable au monde des rêves, est issu de l'imitation du monde réel et c'est dans cette **imitation obligatoire d'un modèle évocateur objectif** et dans les transformations qu'il subit, que se joue la **double réalité** de cet art et de ce délire en quête de leur vérité totale. Guillaume est incapable de dessiner sans modèle ; il est incapable d'inventer sans secours extérieur les formes et leur agencement; incable de reproduire, comme le ferait le type eidétique, un modèle autrefois entrevu, ou de donner spontanément corps et âme aux images du rêve intérieur. Il invente à même une réalité extérieure qu'il suit du doigt dans ses moindres détours, et dont il mesure scrupuleusement les dimensions et les rapports. Considérons dans ce chapitre le rôle du modèle dans le mécanisme actif de l'invention.

Le mécanisme de la reproduction et de l'imitation de la réalité est un mécanisme fonctionnellement très primitif. Il est le premier mouvement de l'homme vers le réel, par lequel, incapable de s'élever à la représentation et à la véritable invention par combinaison de schémas abstraits, l'homme prend connaissance de lui en suivant la nature pas à pas. La reproduction de la réalité est antérieure à l'invention. Elle noie dans l'indistinction la plus totale objectivisme et subjectivisme ; elle est un mode de connaissance inférieur, le début de lancée d'un comportement qui s'émancipera peu à peu jusqu'à devenir indépendant de ce qui l'a fait naître, jusqu'à créer la véritable intelligence abstraite. Tel fut par exemple le langage à l'origine ; par les onomatopées, reproduction exacte des bruits de la nature.

Le dessin a suivi au cours de son évolution un schéma semblable qu'il suit encore chez l'enfant, tellement près des réalités concrètes chez le primitif qu'il se confondait avec elles, tels les dessins par empreintes de mains et de pieds qui semblent avoir été les premières productions de l'art figuratif. L'imitation est le début de tout comportement de l'enfant ; elle est aussi agissante dans les techniques de jeu que dans le dessin ou dans la

récitation des comptines. Comptines, poésies, dessins, modelages, sont à la fois **exploration fonctionnelle du moi** et exploration du monde, essai de naissance à une double réalité extérieure et intérieure. L'enfant se conquiert et s'éprouve dans le même moment qu'il accède à la connaissance du monde. Lentement, à travers le gribouillage ou le modelage, se dégagent les structures du monde extérieur, de plus en plus parfaites par le jeu de la désapprobation (1), d'abord liées à l'objet d'imitation, puis s'en séparant de plus en plus jusqu'à donner naissance à de véritables représentations et à une véritable pensée sur le monde extérieur. L'enfant dessine tout ce qu'il voit, et par là il explore son moi et le monde à la fois.

Il est possible d'envisager le **retour du dessin**, sa **réinvestiture** au cours des maladies mentales, comme une tentative de mise au point, un effort de synthèse entre le schéma interne et le schéma extérieur disjoints, en un moment où se défont en même temps la personnalité et le monde extérieur qu'elle appréhende. Tout semble fuir, se disloquer pour le schizophrène : c'est le moment des interrogations, des « pourquoi le soleil brille ? », des « il se passe quelque chose de mystéreux », c'est le moment d'une fuite devant soi et devant le monde. Des comportements antérieurs, enfantins, renaissent, qui sont adaptés à ce qui reste intact de la personnalité et qui s'emploient à reformer un niveau synthétique global. **Le dessin peut jouer ce rôle de rassemblement et être envisagé comme exploration fonctionnelle du moi,** en même temps qu'exploration des formes objectives fuyantes. Le schizophrène veut s'assurer à la fois qu'il est capable d'un **certain comportement moteur global,** d'une certaine technique, et capable de « couler dans ce comportement » certaines structures objectives qu'il n'arrive plus à saisir dans leur netteté. La perception du schizophrène est fragmentaire ; elle n'a plus son caractère normal de globalisme. La stimulation venue du monde extérieur ne déclanche plus sa doublure interne, structure globale qui rend la perception adhérente à l'objet et d'où vient le sentiment de la réalité du monde extérieur. Le réel, en effet, n'est perçu comme tel que lorsque adhérent complètement un comportement et l'objet saisi par ce comportement : alors l'objet est vu et touché sans bavure : il ne déborde ni ne restreint le comportement ; l'objet remplit le comportement et le comportement est épuisé par l'objet. C'est ce niveau de la pensée concrète que le schizophrène essaie de rallier. S'il n'y a plus accord entre le monde objectif et ce qui va vers lui de l'intérieur même de la subjectivité, les deux sché-

(1) *Dessin et Ecriture chez l'enfant,* par Prud'hommeau. « Enfance », mars-avril 1948.

mas intérieur et extérieur se disjoignent. D'où cette nuit de la perception dans laquelle le dessin essaie de voir clair en cherchant le globalisme manquant. Le schizophrène alors dessine tout ce qu'il y a autour de lui : chaises, tables, fenêtres, portes, poêles, etc... C'est un moment commun dans l'histoire de la maladie, dont l'observation suivante nous a aidé à préciser le mécanisme.

OBSERVATION

Il s'agit du malade Francis, déjà étudié par le docteur Ferdière.

Résumé de l'observation :

Sensation de matérialité accrue : « Je suis à l'état de déchéance, de dégénération. »

Diminution du caractère personnel de son moi : craintes relatives à la privation de liberté, à la contrainte de ses instincts. Il se sent une machine.

Diminution du sentiment de l'aisance : « Je suis à l'étroit ; il faut que je retrouve la liberté. »

Impression d'étrangeté de son corps : « Ce serait à moi ? (Ses mains.) C'est plein de chair morte. »

Au moment de ces symptômes, le malade se met à dessiner et remplit jusqu'aux bords certaines feuilles des divers objets qui se trouvent autour de lui. Il dessine et redessine plusieurs fois le même modèle jusqu'à ce qu'il arrive à une figuration à peu près convenable (Cf. la notion de désapprobation), par exemple : table de nuit (trois essais — deux mauvais), un poste de T.S.F. (deux essais — un mauvais), une chaise (un seul essai, satisfaisant), un lit (deux essais — un mauvais), un crachoir (un seul essai, bon), un placard (un seul essai, bon).

Interrogé sur ce qui le pousse à dessiner, il répond : « J'ai été dans le coma et maintenant **je cherche une ligne** par des moyens artificiels tels que le dessin. Par le dessin, **je transcris ce qu je conçois.** En regardant les dessins, **je cherche ce qu'il y a d'incorrect et je cherche à me corriger.** Je ne suis pas au point — l'esprit ne ressort pas toujours... maintenant, je commence à **prendre connaissance.** »

Parlant d'un autre malade dessinateur, dont les dessins sont des imitations rigoureusement exactes des modèles, il dit ce qu'il lui a appris « par le réflexe qu'il possède de retransmettre l'image de façon logique et équilibrée, bien organisée, bien concrète, bien réelle ».

Voici comment il dessine : « Je regarde une image, comme la chaise. Automatiquement, je retransmets l'image et la transcrit le plus correctement possible. Après l'avoir transmise, je cherche à corriger la ligne, éliminer ce

qui choque au point de vue correction. Je la corrige et j'en refais une autre jusqu'à ce que j'arrive au point. »

Cette observation explicite rend compte du besoin du modèle chez certains malades mentaux et du rôle du dessin ; il est exploration d'un comportement qui se corrige par désapprobation et qui, dans la mesure où il tend vers la perfection, essaie de rejoindre la connaissance exacte des choses, évanescente. A ce stade d'une pensée qui se cherche à ses niveaux inférieurs, le réel joue le rôle de révélateur, de point d'appui ou de point de mire. Il est, dans la descente de cette pensée dans l'esprit, le dernier contrôle par lequel elle puisse se rattacher à elle-même : en deça de cet accord avec le réel, il n'y a rien, il n'y a plus de pensée, ni de vie imaginative possible, car il n'y a d'imaginaire possible que dans la pensée concrète, avec participation du monde extérieur, ou, au-dessus, sans participation, avec l'unique recours aux combinaisons représentatives.

Guillaume, nous l'avons vu dans l'étude de son délire, invente au niveau même du réel ; son geste est lié à l'objet et ne sait s'en passer. L'analyse part du monde extérieur et la synthèse y retourne, à travers la double réalité du moi et du non-moi unifiés. Inventer à ce stade de la pensée concrète consiste à modifier une structure donnée, à la décomposer au cours de l'imitation et à la recomposer sur place. Au cours du Rorchach, il colle véritablement à la tache : « On obéit au réel, on est bon élève », dit le docteur Tosquelles. Ainsi adhère-t-il aussi au modèle extérieur ; il ne pense et n'agit qu'en déplaçant avec son corps le pan de muraille, le morceau de lune ou de soleil qui y colle. Ses bras, ses doigts sont lourds de tous les objets, de tous les matériaux possibles. Incapable de penser sans matière malléable, il se tourne vers elle dans la mesure où il peut la reconstruire avec ses rêves et y ajouter ses désirs. Même fortement fantastique, le modèle est toujours synonyme de monde extérieur et sert de matériau à cette vie imaginative.

, Si Guillaume choisit de préférence des modèles déjà traités par lui ou proches parents des siens, c'est que s'y voient plus facilement les formes inconsciemment recherchées ; les structures étant données d'une façon immédiate, l'effort de désintégration de la forme est moindre. L'exploration du monde extérieur étant proche de la contemplation du modèle interne, la puissance de perception et la puissance d'action sur le monde, augmentent, sécurité dont un esprit qui en est avide ne saurait se passer.

D'une façon plus concrète, à quoi sert le modèle suggestif? Il sert à la fois de cadre général organisateur, de révélateur et d'alibi. Le monde extérieur supplée à l'absence de cadres intellec-

tuels véritables, en apportant les cadres préfabriqués de ses structures et de son organisation générale. Guillaume est incapable de concevoir un sujet ou de tracer le plan d'ensemble d'un dessin : c'est là une vérité d'expérience. Lorsqu'il trace au crayon la première esquisse du dessin, cette esquisse est assez proche, linéairement parlant, du modèle copié : les objets en sont soigneusement conservés et la perspective d'ensemble aussi. Seul, l'emploi ultérieur de la couleur brisera cette construction linéaire, ou, rêvant le long de son armature, la fera dévier de son sort de copie bien imitée, tout en gardant son organisation générale. On dirait que la copie est la boîte dans laquelle pourra se libérer la fantaisie la plus extraordinaire ; le réel sert de point d'appui et d'alibi à la fois, comme dans le délire, une vitre, une fenêtre, un appareil de radiographie. Ramenant l'instabilité à un point de comparaison toujours possible, comme dans ces exercices de mémoire où les mots sont associés à une liste type connue, le modèle suggestif est, par son existence, une réussite donnée, dont le contrôle s'exerce sur toute tentative à la faveur d'un mécanisme d'association d'images. Au reste, le dessin porte toujours le nom du modèle suggestif ; c'est qu'il veut coïncider le plus possible avec le monde extérieur et s'entourer par là d'une sécurité de plus. En cours d'exécution, l'intention n'a pas déviée et ne saurait dévier sans perdre, avec le modèle, son seul pouvoir d'évocation possible. Sans le monde extérieur, il n'y aurait pas de dessins ; l'imaginaire, incapable de prendre conscience de lui-même dans son intériorité, flotterait vainement sans point d'appui, ni sans point de contrôle, ne sachant où insérer une technique toute montée.

Chapitre VI.

TECHNIQUE

Travaux d'approche ; rite et méthode ; plan de composition — L'esquisse au crayon ; les traits courbes et courts. — Etude de la motricité. — Usage de la couleur. — Technique générale de l'ébéniste. — Inventer pour Guillaume, c'est modifier une structure objective.

L'évolution du dessin, en déviant sur place de la réalité objective vers le pôle des rêves, passe par le canal étroit d'une technique rigoureuse. Le pouvoir d'évocation chemine pas à pas à l'intérieur de cette technique et semble tellement confondu avec elle qu'on ne saurait dire s'il précède ou s'il termine le remaniement profond du monde. Technique et puissance visionnaire sont les servants l'un de l'autre ; issus d'un même point de l'esprit, ils progressent indissolublement liés comme l'aveugle et le paralytique.

Rien n'est laissé au hasard dans ce travail d'approche du rêve ; la technique est déjà contenue en puissance dans un coffret de bois dépositaire des encres, pinceaux et règles, dont elle sort méthodiquement dans la pompe d'une cérémonie rituélique, après avoir pris son essor dans une lettre quémandeuse où l'obsession tourne inlassablement autour du papier Quinson ou des encres de Chine. Dans ce coffret de bois, soigneusement fermé à clé, sont disposés les instruments sacrés : équerres, rapporteur, compas, centimètre, encres de Chine, pastels, plumes, pinceaux, enveloppés de papier dans des casiers rigoureusement ordonnés. A part les plumes et les encres, tous ces instruments de travail ont été fabriqués par l'artiste, comme s'il avait besoin d'en maîtriser préalablement la puissance et qu'il pût difficilement accepter et manier une réalité que la secondarité eût pas faite sienne.

De la logique de ces instruments rigoureux à la logique de l'ordonnance préalable du dessin, il n'y a qu'un pas. Préalablement à toute esquisse, si le dessin est le visage ou la pose d'un homme et qu'il doive avoir un cadre, celui-ci est inclus dans la dimension utilisable du papier, par points de repère, qui faciliteront la mise en place. Si le dessin est une grande composition non encadrée, une esquisse au crayon est tracée d'une façon discontinue ; elle est le sujet du modèle, aggrandi

d'une façon méthodique sur des points de repère établis avec la règle, le compas et le rapporteur, les armatures décoratives venant ici secondairement au stade de la couleur. Dans l'esquisse au crayon, dans son contour extérieur, pas de place pour l'improvisation : le trait obéit au déterminisme du modèle à copier. Le plan n'est pas le résultat d'une analyse mentale savante : ou il est simple et facilement inventable, ou il est complexe et utilise l'organisation du modèle. De toutes façons, il existe toujours : **plan de composition**, ensemble large préalable, directement issu de la technique de l'ébéniste qu'il reconnaît être sienne.

Sur ces points de repère, l'esquisse au crayon est tracée, cherchant à marquer, en premier, les traits de meilleure ordonnance : ainsi, par exemple, tout un éléphant est-il centré sur sa trompe d'abord dessinée, et dont la direction permet une savante inclinaison du dessin. L'esquisse ne se fait jamais d'un seul mouvement ; elle procède par **traits courbes et courts**, raccordés les uns aux autres, mécanisme de sécurité souvent employé par les enfants. L'improvisation générale en est rare ; le trait est soigneusement calculé et d'une sûreté admirable. L'esquisse une fois tracée par ces traits courbes, un trait les reprend dans les longues dimensions et les fond dans un tracé unique rectificateur. Au niveau pourtant des petits détails, au niveau des angles, au niveau des changements de direction, les traits courbes, en se réunissant, forment des incurvations coalescentes, des motifs en flamèches, première déformation dont sont issus les pieds fourchus et les pattes velues d'un futur dragon, vu par exemple dans le pétillement des flammes de « **Maison-Tourelle** ». Les nez crochus, les bouches et les sourcils tourmentés, les cheveux et les barbes de vent, les plis ondoyants des vêtements, les algues, sont issus de cette déviation du trait, de ce premier petit détail isolé, accentué plus tard par la couleur qui s'y applique par larges pleins et longs déliés. Il y a dans ces ondulations serpentiformes une première puissance de rêverie contenue, la première improvisation d'une motricité automatique qui se détend et se fait flottante pour mieux recevoir l'impulsion visionnaire interne. Seuls, en effet, sont tracés à la règle les traits des armatures décoratives rigides, que le rêve n'a pas à accroître et qui semblent plutôt vouloir le contenir et l'endiguer. Ailleurs, dans la reproduction des forces élémentaires, vent, eau ou feu, ouvertes à l'imaginaire, le rêve se cherche dans cette motilité arrondie et dans son cheminement.

Ce geste rond et enveloppant, adapté à sa poursuite, lié dans son mouvement, a l'agilité souple et exhubérante du geste cycloïde. Il n'est ni parcimonieux, ni avare ; il tend à se prolonger

en longueur et en largeur pour rejoindre l'amplitude qu'il contient. Ce n'est pas le geste cassé à angle aigu, zigzaguant et fragmentaire du schizoïde. Exact et précis, il flamboie et rêve, lorsque la réalité extérieure l'y incline, par légère translation, légère accentuation, ignorant totalement la brusque irruption intempestive. Rapide, par courbures, rondes et arabesques dans la chair du sujet, comme si l'image avait une impatience impétueuse et qu'elle passât d'emblée dans l'appareil moteur de peur de s'égarer en route, il devient méticuleux, lent, calculé dans les motifs décoratifs, où il se sert du support des règles et compas, après avoir soigneusement calculé son élan.

L'esquisse au crayon terminée, rien ne peut encore faire prévoir le futur dessin, dont le sort se décide avec l'emploi de la couleur. Celle-ci est la plupart du temps passée à la chaîne sur plusieurs dessins alignés côte à côte, soit au pinceau, soit à la plume, suivant le motif, jouant à la faveur de l'inspiration sur telle ou telle ligne de tel dessin, accentuant certains détails, et extrayant d'une réalité banale l'idéal décoratif qu'elle contient. Elle délimite soigneusement les formes, et lorsqu'elle suit un trait ondoyant, elle ajoute à l'ondulation des pleins et des déliés, qui font ces formes d'algues partout retrouvées. Gagnant de proche en proche, la trame extérieure du dessin se constitue à la façon d'une avalanche rouge, noire ou bleue, où chaque moment du développement influe par sa totalité sur le mouvement suivant, par une sorte de subordinaion à un but final ignoré, syncrétique en tous cas. Dans cette trame rigide et diversement colorée, semblable au squelette d'une maison en chantier, montée par le compas ou l'équerre aussi bien qu'ouverte à tous les vents et à toutes les échappées du rêve, est coulé la béton épais de l'encre de Chine. Dans les pièces de résistance, la couleur de base n'est pas retouchée, encore que parfois elle soit armée d'une seconde rigidité par des séries de traits au crayon perpendiculaires. Ailleurs, dans le lointain vague et flou des eaux ou du ciel, des stries ou des zébrures sont secondairement ajoutées, avant même souvent que la couleur de base ne soit séthe. Si, par un hasard malencontreux, une tache est faite en un endroit du tableau, elle est aussitôt reprise au compte de l'allure globale du dessin, transformée, stylisée dans le sens de sa coulée, raccrochée à la décoration générale. Ces divers temps ne sont pas accomplis en une fois ; les couleurs sont souvent étalées à plusieurs jours de distance, comme pour les laisser mûrir et qu'elles aient le temps de renvoyer la véritable perspective qui leur permettra de s'opposer ou de s'intégrer les unes aux autres. En dernier lieu sont comblés tous les vides, tous les trous d'air,

par les motifs décoratifs qui conviennent, et, s'il y a un encadrement, celui-ci, pour mieux embaumer le dessin, est renforcé de diverses fantaisies, tels les triangles allongés.

Guillaume en dessinant continue à faire des meubles ; à chaque stade prévaut sur le détail particulier l'organisation générale : esquisse préalable, bâtisse colorée et trame ornementale. Alors qu'au niveau de chaque détail, de chaque accident est déposé le germe d'une structure illusoire, transparaît dans l'ensemble l'armature des constructions de l'ébéniste. Guillaume monte un dessin comme on monte un meuble. Un de ses premiers dessins, **«Armoire Louis XVI »**, donne la technique de tous les dessins futurs et ce besoin constant de **projeter l'instrument de travail dans le travail accompli,** de projeter dans la synthèse finale la trame qui a servi à l'édifier. **Ce besoin de projection du mécanisme édificateur et constructiviste est capital** ; il est ce par quoi cet art retrouve, au milieu de l'imaginaire, une sécurité qui lui manque, en établissant une charpente aussi solide que celle des constructions objectives du monde extérieur. Le dessin n'est pas seulement le monde fantastique qu'il définit et subordonne dans son cadre ; il est, par ce cadre, expression du machinisme ingénieux qui a servi à l'édifier et qui est la grille au travers de laquelle doit se lire l'œuvre finale et son émotion propre.

Guillaume, à l'intérieur du dessin et pour passer à la complexité générale, invente par déviation d'une réalité préalablement donnée. Inventer, pour lui, c'est **transposer,** comme pour l'enfant « inventer c'est modifier une structure ancienne ». Il transforme par déviation progressive du trait et accentuation de la déviation esquissée, après intervention de l'interprétation que la faible déviation primitive a fait naître. La nouvelle structure s'impose à lui d'une façon immédiate et globale ; elle **ne naît jamais par génération spontanée**, mais toujours des accidents du tracé linéaire ou de sa forme vague et générique. Dans la **« Diseuse de cartes »** par exemple, la tête d'oiseau, pour apparaître sur les bords de la déchirure, n'a fait que prolonger la courbe d'une bavure : une forme très peu précise, en se perfectionnant, arrive à absorber son contenu vague et flou, et, une fois dessinée de l'extérieur, revêt sa signification interne par identification avec un modèle tout prêt dont les lignes continuent et parfont celles déjà esquissées. Ainsi, dans la **« Diseuse de cartes »**, l'œil de l'oiseau a-t-il été dessiné secondairement, après que le bec — bavure eut reçu l'interprétation interne qu'il méritait. Ainsi également dans **« l'Astronome »**, les yeux de chaque fenêtre ont-ils été rajoutés, après qu'une tâche accidentelle eut été obligée de s'achever en bouche. C'est là l'histoire connue des interréactions

réciproques du contenu et de la forme : chez les poètes, chez les peintres, la parole ou le trait précèdent souvent une signification future, de même que l'enfant trouve et identifie dans les gribouillages informes qu'il vient de faire les formes précises qu'il accentue et perfectionne. Si le modèle interne, les structures illusoires, au cours du sommeil profond, semblent naître par génération spontanée, encore que joue souvent le rôle de déclanchement de sensations kinesthésiques ou cénesthésiques vagues, à l'état de veille ou de demi-veille, la dissolution de la conscience n'est pas telle qu'elle puisse libérer et désenchaîner les images prisonnières. Il lui faut, venant de l'extérieur ou d'un support effectif réel, une stimulation originelle. Tout l'art de Guillaume consiste à multiplier, à la faveur d'une motricité particulière en traits courbes successifs et en bavures multiples, des formes protoplasmiques et vagues, prêtes à dévier vers le maximum de ressemblance avec un modèle interne sous-pression. Le Rorchach dit : « Il limite les détails d'une façon accusée... et chaque détail prend une valeur indépendante » ; à la faveur, toutefois, d'une disposition interne prête à s'incarner.

S'il arrive à un tracé, au cours de son évolution individuelle, de dépasser l'enveloppe extérieure à laquelle il tend, il ne fait jamais retour en arrière ou très peu souvent par grattage. Comme s'il tendait vers une capacité d'illusion accrue, il poursuit sa route, cherche une nouvelle forme par accentuation et interprétation frustes ; le rêve est toujours prêt, semble-t-il, à orienter les lignes, à combler les lacunes, les imperfections et les maladresses de la réalité. Restant fidèle à lui-même dans une puissance de métamorphose qui est le lieu même de son besoin, il **saisit partout des analogies morphologiques**, des ressemblances éloignées, dans le vague des représentations extérieures. L'image mentale est vue au cours du travail effectif ; la puissance de construction et d'invention véritable est minime : l'esprit restitue et voit ; incapable de briser la forme et d'avoir un comportement gratuit, il cherche et retrouve partout les **réminiscences de formes** qu'il contient, sans espoir possible d'évasion hors de lui-même. C'est pourquoi il dessine inlassablement les mêmes motifs et les mêmes modèles ; ailleurs, dans les modèles inhabituels, il ne voit que des lignes, en dehors de toute connaissance formelle adéquate.

Résumons schématiquement le processus de transformation acquis au cours de cette longue analyse. Dans un premier temps, par l'esquisse au crayon et par l'esquisse à la plume, il commence à dessiner l'essence formelle de l'objet, son contour générique et abstrait. Au cours de cet exercice de stylisation, il vide l'objet de

son propre contenu, le débarasse de sa condition étroite, ne retient de lui qu'une si mince nudité qu'elle est prête à fondre et à se métamorphoser. L'imaginaire alors s'emploie sur cette forme abstraite et la qualifie de ses propres contenus ; la tourelle devient cylindre et le cylindre devient visage au cours d'une opération immédiate, ici décomposée pour les besoins de l'analyse. Cette transformation a lieu simultanément au niveau de tous les objets et **dans le cadre d'une organisation préalable** qu'elle incline secondairement.

Quant au mécanisme de transformation lui-même, il se réduit facilement à ce que nous a révélé l'analyse psychologique de Guillaume : **il ramène l'activité qu'on lui propose à celle de ses habitudes.** Il remplace le réel à connaître par des structures illusoires connues et s'assure par elles de la sécurité d'un monde indistinct et vague ; de même que l'illusion délirante vient d'un échec à l'adaptation sociale et du vague qu'il introduit dans les rapports avec les objets et les êtres, **la structure illusoire naît d'une mauvaise imitation de la copie**, sensible dans le trait et dans l'emploi de la couleur. Le monde extérieur se déconstruit et se reconstruit au niveau même des formes éclaboussées issues d'un geste ample et précieux, qui s'avancent vers leur stylisation de rêve par lents mouvements amibiens. Dans leur matière transparente et protoplasmique, la couleur voit tout ce qu'elle veut, des yeux, des nez, des bouches, des larves, des stries, les coqs et les dragons de « **Maison-Tourelle** », les voiles de hennin de « **Château-Tourelle** », structures illusoires toutes prêtes à remonter à la conscience et à noyer de leur affectivité innassouvie l'existence propre d'un monde extérieur.

Grâce à la technique, c'est finalement, noir, rouge, ou bleu sur blanc, un destin réaliste que réclament ces formes issues du rêve. Déclanchées par le modèle suggestif, après être passées par un cycle de transformations organiques, elles retournent au réel pour témoigner de leur valeur d'expérience. Leur cheminement situe exactement le point de l'esprit dont elles sont issues, comme le situe la **double dénomination**, d'une façon schématique. Si elles s'ouvrent de deux côtés à la fois à la réalité extérieure, c'est pour mieux rendre compte de leur réel pouvoir visionnaire, de leur réel pouvoir de reconstruction du monde : **elles le déforment pour s'y adapter.** Par l'usage d'un comportement qui est à mi-chemin de l'imitation et de l'invention, elles s'emparent des objets et se les soumettent, si bien que c'est dans l'interférence du pouvoir visuel et du pouvoir visionnaire que veille la suprême réalité de ce monde.

Chapitre VII.

LE COUPLE CONTENU-FORME. — APPARITION DE STRUCTURES ILLUSOIRES ; HALO AFFECTIF ET TRESORS CACHES ; POUVOIR VISIONNAIRE DE LA PENSEE CONCRETE. — QUALITE DE MENACE ET PUISSANCE D'INVASION DES IMAGES. — ANTHROPOMORPHISATION DU MONDE ET NARCISSISME ; LE TYPE HUMAIN ; IDENTIFICATION AVEC LE MONDE EXTERIEUR ; DU SIGNE DU MIROIR A LA PROJECTION DE SOI ; CREATION D'UN DOUBLE HUMAIN TRIOMPHANT, LAVE DE TOUT ECHEC. — ANTHROPOMORPHISATION ET PHENOMENOLOGIE DE LA CREATION. — PROGRESSION VERS LA PERFECTION ET VERS LE RECOLLECTEMENT DU MONDE. — CONTEMPLATION OBSESSIONNELLE ; FAIBLESSE DES FACTEURS ANTAGONISTES ; RIGIDITE DES FORMES ET OBSESSION. . STYLISATION ET CONGLOMERATION ; SIMPLIFICATION ET RELACHEMENT DES LIENS ASSOCIATFIS LOGIQUES ; RENFORCEMENT DES LIENS AFFECTIFS. — ROLE DE LA COULEUR DANS LE JEU DU RASSEMBLEMENT. — LES OBJETS COURTS-CIRCUITES, SOURCES DE CONNAISSANCE. — LA GEOMETRIE DECORATIVE, ARMATURE VIVANTE DU DESSIN. — PSYCHANALYSE DE LA FONCTION GRAPHIQUE. — NOTE SUR L'AUTOMATISME SURREALISTE. — NOTE SUR LES TENDANCES D'ECOLE ET LES PROCEDES DE VISION DU DESSIN ENFANTIN

Le style se laisse déterminer de ces points de multiple convergence. Pressé de partout, de partout ramené à ses propres lois, il rentre spontanément dans le cadre étroit de la personnalité qui l'emploie et dont il représente les tendances de base sur le plan graphique. S'il est vrai que dans le simple jeu de l'écriture transparaît le caractère et l'état psychopathologique, à plus forte raison dans le couple contenu-forme que nous livre un automatisme où par écho, entrent spontanément en résonnance des images archaïques et des qualités de forme primitives. Des illusions délirantes aux images du dessin, une même qualité se perpétue ainsi que l'affirment d'une façon générale les gestalthéoriciens : « Le dynamisme de la perception se continue en gardant sa structure propre dans celui de la réaction », et ainsi qu'a pu le démontrer le Docteur Ueberschlag dans l'étude d'un

délire chronique, où éléments du dessin et thèmes délirants variaient toujours d'une façon parallèle. A la réflexion, il ne saurait en être autrement, encore qu'il ne faille point chercher dans les dessins l'efflorescence superficielle du délire et ses modes d'expression passagers, par exemple un appareil de radiographie dirigé par la femme ou la fille du malade. Ce qui se traduit derrière toutes ces formes, comme derrière le langage du délire, ce sont les **mécanismes de base de la psychose,** le niveau de son activité générale et de ses constellations affectives. Dessins et délire sont les arborescences superficielles de cette couche obscure immuable ; ils en sont les émanations vaporeuses, à la manière des franges du soleil.

Dans le délire comme dans le dessin, il y a projection sur la réalité de **structures illusoires** globales et schématiques, déclanchées à la faveur d'analogies morphologiques vagues et lointaines. Les deux phénomènes de la concentration d'images privilégiées et d'un trouble morbide de l'appréhension du réel vont le pair ; ils sont le double côté positif et négatif d'une même dissolution de la conscience, où le manque de contrôle représentatif et véritablement objectif du monde laisse le champ libre à la mentalité visionnaire et affective. A ce stade, « **il y a plutôt fausse perception qu'imagination** », il y a la pensée concrète, « fusion de l'objectif et du subjectif » (Château). encadrement et incrustation de l'espace clair dans l'espace noir (Minkowski). Par le dessin, comme par le délire, s'esquisse un grand mouvement d'interprétation du monde, auquel toute pensée qui fonctionne au niveau des images se laisse prendre. Tout est dans ce **halo affectif** qui entoure les formes ; par lui, la pensée concrète se rattache obscurément et confusément au réel et, grâce à lui, le monde tout fait des complexes peut incliner le sort inexpérimentable et invivable du monde objectif. En lui encore et surtout, **tendent à se découvrir des trésors cachés** : à peine l'attention est-elle concentrée dans la zône perceptivement obscure d'un sens, qu'elle y découvre les **images ineffables de l'artiste** et qu'instantanément, elle fait la synthèse « de ce dont on se souvient et de ce que l'on voit » (Manifeste du Futurisme, 1911). Telle est la pensée concrète ; de même qu'elle entend certaines voix vivantes sur un bruit de scie mécanique et qu'elle participe à cette audition sans arrière pensée, elle **voit** et cherche à voir au cours de l'interprétation du Rorchach ce qui est le plus dissimulé, et « **ce qu'on ne voit qu'aux rayons X** »: « Ce qui m'intéresse le plus c'est le milieu, parce que le reste, on le voit », dit-il. Elle a, en effet, la force de pénétration des rayons X, le pouvoir de rendre visible l'invi-

sible, en le **dégageant et en le détachant** de l'obscurité qui le noie.

Vinchon dans « **L'Art et la Folie** » a souligné la fréquence des **images d'illusion** dans le dessin paranoïaque : « Images d'illusion dans les volûtes des vapeurs, dans les coulées de lumière entre les feuilles des arbres, dans la fumée des cigarettes ». Comme dans ces exercices surréalistes où la volonté d'illusion cherche « dans les ramages d'une étoffe, dans les nœuds du bois, dans les lézardes des vieux murs, des silhouettes qui n'y sont pas mais qu'on parvient aisément à y voir ». (A. Breton), une forte disposition hallucinatoire, un état oniroïde prévalent, est prêt dans la mentalité paranoïaque à usurper les apparences sensibles de la réalité pour y faire paraître ses contenus agissants, et ses signaux non éteints. Partout, dans l'œuvre de Guillaume comme dans son délire, les nuages, les vitres, les eaux, le vent, la nuit, sont peuplés d'éléments dont la multiple mouvance épouse facilement le contour des chimères, à la manière de ce malade dont parle Kretschmer: « Il voyait des images massives qui jaillissaient pour ainsi dire des notions abstraites ou qu'il **identifiait avec des objets réels**, mais à l'égard desquelles il conservait une attitude passive ; ces images ressemblaient à des **motifs ornementaux** de pays du Nord ou à des sculptures romanes... **Il m'est à peu près impossible de percevoir le réel sans y ajouter quelque chose qui vienne de moi. Dans tout ce que je perçois se glisse aussitôt un élément subjectif** ». On pourrait multiplier les exemples de ce pouvoir visionnaire de la pensée concrète, sensible surtout dans les œuvres paranoïaques dont c'est le niveau, et dans lequel il faut chercher le principe essentiel de la croyance en l'illusion ; on pourrait parler du douanier Rousseau : « Tout est guetteur entre les feuilles demesurées... lianes remuées d'apparitions » (P. Courthion), et encore des dessins de Nadja tels la « **Fleur des Amants** », où des yeux aussi apparaissent dans les fleurs comme chez Guillaume, mais peut-être est-il plus important de souligner le **caractère d'aggressivité et d'hostilité** que revêtent toutes ces images, comme si la **qualité de menace** dont elles sont imbibées rendait parfaitement compte du mécanisme de viol et d'effraction par lequel, issues du monde interne, elles ont usurpées les prérogatives de la réalité extérieure. Courthion parlant de Rousseau dit : « Tout est menace dans ce pays imaginaire » ; et Jaspers : « Leur contenu est caractérisé dans les processus. par la représentation d'êtres fabuleux, d'oiseaux effrayants, de difformités grimaçantes. » **Cette qualité de menace traduit la puissance d'invasion des images**, comme les hallucinations terrifiantes des alcooliques la traduisent également, et comme la traduisent ces yeux partout dessinés comme des juges dans l'œuvre de Guil-

laume, dans les dessins de Nadja et en général dans tout l'art des aliénés. Vinchon quand il parle de la puissance d'expression des paranoïaques ne veut certainement pas dire autre chose, comme si cette puissance d'expression traduisait la réalité fonctionnelle de la puissance d'invasion. Deux grandes et peut-être uniques catégories émotionnelles se partagent, en effet, la vie secrète des rêves et des délires : la peur et l'expansion illimitée. Toutes deux sont issues de la puissance d'invasion des images intérieures. La peur voit ses objets terrifiants sur des trames extérieures assez précises, les nœuds du bois, les lézardes des murs, les vagues de la mer, et peut être considérée comme le résultat du conflit d'images intérieures toutes faites avec un objet extérieur difficile à maîtriser, celui-ci n'étant détruit dans sa réalité physique qu'en laissant à la conscience destructrice, une sorte de remords inépuisables, d'où elle surgit. Le sentiment d'expansion est beaucoup plus serein ; il est l'apanage des âmes frustes et naïves au stade du narcissisme primaire ; le pouvoir visionnaire éclate loin de tout sentiment de destruction (puisque l'objet n'existe pas), sur des réalités concrètes qui ne sont en définitive que les surfaces polies sur lesquelles il rebondit : le ciel, les plafonds ou le miroir des lacs. Dans l'œuvre de Guillaume nous sommes, avec des objets aussi précis que ceux du modèle suggestif, dans la zone de méfiance. C'est dans cette zone que se lisent les mécanismes de projection de la paranoïa; elle transforme le monde parce qu'elle ne peut s'y adapter, et reçoit ainsi de l'extérieur l'accusation qu'elle n'ose se porter de l'intérieur. C'est là son mécanisme de re-création du monde, qu'A. Breton a si bien défini en définissant l'essence même de l'art comme « interférence du visuel et du visionnaire » ; c'est tout l'art, mais c'est toute la paranoïa aussi.

Si mentalité artiste et mentalité paranoïaque convergent dans la pensée concrète pour y trouver des objets abandonnés, elles y font encore une rencontre identique : celle de l'homme, celle de l'artiste créateur ou celle du malade enchaîné. Négligeant ce point de vue particulier de la sublimation libératrice ou de la réincorporation contraignante, attachons-nous seulement à cette entreprise commune **d'érotisation anthropomorphique du monde**, en un lieu où joue le même narcissisme, encore que chez le psychopathe il soit plutôt subi qu'agissant. Conscient ou inconscient, ce mécanisme d'anthropomorphisation éclate partout : issu en droite ligne de la pensée concrète où dans l'indistinction de l'objet peut se glisser l'image recherchée, l'art, imitation de soi-même, multiplie partout l'aspect ineffable du moi

comme ouvertement l'avouent ces innombrables peintures où en un coin du tableau veille le visage caché de l'artiste. Déjà dans le dessin enfantin, « **Le symbole polyvalent** par excellence c'est le corps de l'enfant lui-même ; il représente ainsi un ours, un lit, un lapin, une auto, etc. » (Chateau). La résistance à abandonner le type humain dans le dessin est d'autant plus grande que sont encore plus indistinctement liés la connaissance des objets et le geste de la connaissance : anthropomorphiser le monde, signer de son nom les monuments publics, signer un objet manufacturé quelconque comme dans la démarche surréaliste des Ready Made, c'est reconnaître et proclamer le véritable lieu de connaissance d'une certaine pensée : « En vain chercherions-nous, comme Amiel, comme un enfant qui s'embrasse l'épaule, les caresses, les dorlotements de notre intimité, puisque finalement, tout est en dehors, tout, jusqu'à nous-mêmes : dehors, dans le monde, parmi les autres. Ce n'est pas dans je ne sais quelle retraite que nous nous découvrirons : c'est sur la route, dans la ville, au milieu de la foule, chose parmi les choses, homme parmi les hommes. » (J.-P. Sartre, N.R.F., 1er janvier 1939).

Se projeter dans les objets ou reconnaître partout cette incorporation du moi aux objets, c'est, aggressivité mise à part, fonder dans l'indistinction sujet-objet le lieu d'une double et unique connaissance. C'est, en tous cas, dans un tel phénomène *d'identification de soi* avec le monde extérieur qu'en un certain niveau de la conscience apparaissent certaines sensations, certains sentiments, certaines pensées, qui sans cela ne prendraient jamais conscience de leur réalité profonde. Ces phénomènes d'identification sont fréquents au cours des confusions mentales et à tous les niveaux de la conscience où, le contrôle représentatif faisant défaut, volontairement ou non, se laisse subir une certaine dépendance du sujet et de l'objet : au niveau de l'art donc où l'obscurité favorable est intentionnellement créée par divers artifices (vacuité). Léonora Carrington, au cours d'une psychose d'épuisement (docteur Ferdière) en a rapporté une excellente observation : « Ça m'arrache en dehors de moi, quand j'entends une voiture passer : cà me fait une drôle d'impression ; on dirait que tout est brisé, cassé dans la voiture. Tout est disloqué comme mon corps. » Plus loin : « J'entendis Catherine dire : les freins sont coincés. Moi aussi j'étais coincée en moi-même par des forces étrangères à ma volonté consciente et j'étais certaine que la puissance de mon anxiété avait agi sur le mécanisme de la voiture, l'avait paralysé. C'était le premier moment d'identification avec le monde hors de mon corps. **J'étais la voiture.** » Nous sommes en pleine

participation, au temps de la dualité-unité ou de la bi-présence.

Dans la paranoïa, la mise en veilleuse de la perception permet au malade désapproprié dans son moi de se réapproprier secondairement dans l'unité morphologique qu'apporte l'objet, procédé systématique qui permet seul de sauver l'unité compromise de la personnalité, en un temps où celle-ci en est encore capable. Inclu dans le délire dont il est la trame vivante, ce mécanisme s'avoue très franchement dans la plupart des œuvres. De même que dans le délire les réalités extérieures les plus insensibles : appareil de radio, bruit de scie, odeur de soupe, contiennent toujours en elles la puissance mystérieuse de l'homme, comme si elles aussi n'avaient point abandonné leur type humain, partout dans l'œuvre le visage humain est multiplié et ce visage c'est le propre visage du malade, retourné. Par le dessin et par la projection de son visage dans le dessin, Guillaume essaye de saisir de l'extérieur la réalité interne qui lui échappe. Ce qui serait chez un schizophrène **simple signe du miroir**, quête impossible de soi-même et reconnaissance impossible, devient par l'usurpation d'autrui de la mentalité paranoïaque double découverte de soi-même sous ses deux aspects positif et négatif, ambivalence résolue de sentiments contraires, à quoi le schizophrène achoppe et par quoi il se laisse terrasser. Guillaume, en faisant sa rentrée dans des visages étrangers, dans un visage de Joconde ou de Napoléon, se crée en même temps qu'il crée son double ; dans le heurt et la coïncidence de soi et de l'autre veille une unité dont l'aggressivité n'aura pas eu raison, puisqu'elle asseoit définitivement la double qualité de la culpabilité et de la persécution. Ce retour obsédant du même visage, à la proue du navire, ou dans les fleurs, ou plus simplement en médaillon, symbolisé ailleurs par deux yeux, c'est, en effet, le retour obsédant, dans le délire, de l'**Autre**, amant imaginaire de sa femme, tantôt protecteur, tantôt persécuteur ; aussi apparaît-il surtout dans le cercle, ligne de protection et ligne d'irradiation à la fois (chapitre VIII). Le moi est, au centre du dessin, porteur d'une aggressivité qu'il n'a pas voulu assumer contre lui-même dans le lieu de sa conscience ; à la fois le simple et le double, il est ce qui, dirigé contre lui, le fait lui-même.

Sartre, dans la « **Nausée** » a remarquablement étudié ce qu'est chez le schizophrène le signe du miroir, en un moment où l'unité consciente du moi échappe, en même temps que se dissocient les deux schémas interne et externe dont la coïncidence totale établit l'objet et le sujet dans toute leur netteté : « Souvent dans ces journées perdues, je reste à le contempler. Je n'y comprends rien à ce visage. Ceux des autres ont un sens. Pas le mien...

Peut-être est-il impossible de comprendre son propre visage. Ou peut être **est ce parce que je suis un homme seul ? Les gens qui vivent en société** ont appris à se voir dans les glaces **tels qu'ils apparaissent à leurs amis** : est ce pour celà que ma chair est si nue ?... » Tel serait chez le schizophrène ce besoin incessant du miroir : loin des hommes et desadapté, il ne peut faire retour qu'à un lui-même aperceptible. Ayant perdu le pouvoir d'usurper les trames, même vagues et floues, du monde extérieur, il se cherche vainement en lui-même et ne peut se trouver : **il ne voit dans le miroir que son absence.** S'il retrouvait son visage déposé parmi les hommes, s'il arrivait encore à faire coïncider, même d'une façon très confuse, les deux schémas externe et interne, il se reconnaîtrait encore. Telle est, à partir de celà, l'explication finaliste de ce besoin de projection de certains malades mentaux ; par la projection essayent de se rejoindre deux schémas séparés : un schéma externe quelconque et un schéma interne, dont la première et dernière image est celle, morphologique du malade. A la jonction de ces deux schémas, une connaissance de soi est encore possible au sein de la conscience. A ce stade, il est permis encore à la personnalité de se préserver ; en deçà il n'y a plus de forme puisque plus de schéma, il n'y a que des traits et que le gribouillage informe de l'enfant ou du schizophrène.

Quoiqu'il en soit de la généralisation de cette tentative de jonction des deux schémas interne ou externe disjoints, quoiqu'il en soit de ce processus de projection de soi dans les dessins au niveau même du narcissisme, il existe chez Guillaume, et non point seulement explicable par l'égocentrisme des mentalités inférieures. (Au reste, cet égocentrisme n'est-il pas seul salut possible du moi et de son unité ?) Les préoccupations de Guillaume vont toutes à son moi physique, à son visage surtout, dont il n'arrive pas à épuiser la réalité et à prendre connaissance. Plusieurs fois par jour, il tire de sa poche une glace par lui fabriquée et s'y contemple, comme s'il voulait faire ainsi sa rentrée en lui-même. Mais sans doute la glace est-elle trop pure selon les intentions objectives de la nature, trop réaliste et par là est-elle incapable de renvoyer le **vrai visage de l'artiste** et est-ce pour celà et pour recevoir d'un plus grand nombre de choses sa rassemblance, **déformée par lui-même et par là véritablement sienne,** qu'il s'est reproduit inlassablement dans ses dessins, ainsi qu'il a pu nous l'avouer : « Chaque dessinateur, les dessins qu'il fait sont en rapport avec sa figure. C'est curieux. » (sic). Au reste, cette ressemblance n'est pas un leurre et elle a sauté spontanément aux yeux d'un de nos malades, dix ans après : sur un dessin (Châ-

teau-Tourelle), avant de voir la signature, il a identifié le visage de Guillaume. C'est le même visage, le même nez écrasé, les mêmes sourcils épais et ce je ne sais quoi, issu de l'intérieur, qui modèle aussi bien les visages que les représentations qu'on en peut faire (c'est là un phénomène connu et que l'on retrouve très fréquemment dans le type du bonhomme de l'humoriste dessinateur, comme si visage et dessins étaient issus d'un même style).

Tel est le phénomène d'anthropomorphisation du monde. Issu du narcissisme à la faveur d'une pensée concrète dans laquelle moi et non-moi sont indistincts, il est à la fois exorcisme de soi et redécouverte salvatrice de soi dans le monde et du monde à travers soi. Il fait du sujet le héros de toute histoire et, en un sens, le créateur propre de l'univers. Au fait il rend à César ce qui est à César, il restitue à l'artiste créateur le bénéfice de sa création et le pouvoir, symboliquement exprimé, de créer et de transformer le monde à son image. C'est le mécanisme général de toute création, dont nul, pas même Dieu, ne saurait se passer, toute création n'étant ni purement intérieure, ni purement extérieure, mais construction de l'intériorité dans les choses. Qu'on regarde les dessins de Nadja (« **Un personnage nuageux** », « **L'âme du blé** », **etc...**), qu'on regarde les dessins des paranoïaques, l'anthropomorphisation y joue le rôle de signature aggressive et renvoie à l'image composite du sujet et de l'objet, ainsi qu'à la surimpression du moi et de son double. L'image ici est d'une complexité extrême, mais cette complexité, en enfermant dans une seule limite morphologique toute l'ambivalence des sentiments et des mécanismes, sauve en définitive l'unité du moi et du monde extérieur.

Nous avons rapproché anthropomorphisation et création. Il y a pourtant dans cette répétition inlassable du même visage quelque chose qui défie l'essence même du phénomène créateur. S'il y a création et transformation du monde à l'intersection de l'objet et du visage projeté, s'il y a dans le heurt de ces deux réalités contradictoires un court-circuit générateur de connaissance, il apparaît que cette connaissance reste souvent inemployée et stérile et que, finalement, issue du désir de conquête, elle s'achève en contemplation obsessive de soi-même. S'il y a dans la rigidité et dans le conservatisme de certaines qualités de forme le germe même du style de l'artiste, ce style n'est point tellement esclave de lui-même qu'il ne puisse se servir du palier des connaissances qu'il provoque comme d'un tremplin vers un accroissement de lui-même et de sa capacité d'appréhension du

monde. Certes, il y a eu dans l'histoire de la technique de Guillaume, **progression vers la perfection,** effet bienfaisant d'un **frayage,** comme si chaque nouveau dessin accroissait une puissance d'avalanche et de synthèse, et qu'en fin de compte, par cet innombrable rassemblement, s'esquissât une unité de la personnalité de plus en plus fortifiée. Ce qui a été ici augmené et accru c'est la capacité de mettre en rapport, à la faveur d'une pensée de plus en plus indistincte et d'un complexe de plus en plus prévalent et attractif, des objets de plus en plus nombreux ; ce qui a été accru, c'est une appréhension plus large du monde, à la faveur d'une plus grande indistinction et d'un accroissement de la désadaptation. Chose curieuse : ces dessins alliaient et retrouvaient une plus totale unité, s'inscrivaient dans une perspective synthétique d'autant plus large que la désadaptation d'avec le monde extérieur introduisait plus de vague et plus de flou dans les rapports du moi avec les objets. Dessins et délire, de ce point de vue, semblent avoir suivi encore une démarche identique. Centré uniquement sur l'idée de jalousie et sur la spécialisation étroite qu'elle crée vis à vis d'autrui, (une seule personne jouant alors le rôle de support et de trame interférente au pouvoir visionnaire), le délire s'est accru de personnages multiples : infirmiers, médecins, fille imaginaire, etc..., et de supports nouveaux : aliments, appareil de radio, etc, au même moment où le dessin passait de la représentation presque prévalente du type humain à une représentation plus étendue : avions, bateaux, maisons, animaux, etc... encore que ce soit finalement pour redécouvrir dans toutes ces réalités éparses la même image de l'homme dessiné au début. D'un bout à l'autre de l'œuvre, l'artiste malade n'est point sorti de l'imitation unique de soi-même : simplement, il a su, au cours d'un frayage incessant, se projeter dans des objets de plus en plus nombreux jusqu'à ramener à soi, en définitive, la presque totalité existante du monde. Ce qui, dans le délire, et par le truchement du langage, semble s'être morcelé et dispersé, est replacé en fait, par la réalité du dessin, dans son véritable sens : un effort de plus en plus large d'appréhension et d'explication de la totalité du monde (cf. tendances à l'extension du délire). Le morcellement apparent n'est simplement dû qu'à ces efforts parcellaires déployés chaque fois dans un domaine nouveau ou devant un nouvel objet ; en réalité, une unité de plus en plus grande s'instaurait, puisqu'aussi bien chaque nouvelle conquête de personnage ou d'objet fortifiait la profonde unité de la persécution. L'objet ici, dans le dessin comme dans le délire, est accessoire ; ce qui compte vraiment c'est la vaste entreprise de rassemblement du monde à laquelle il participe.

Quoiqu'il en soit, et si l'unité de la nouvelle personnalité s'établit en transformant un plus grand nombre de choses et de personnes, jusqu'à asseoir une vision unique et totale du monde dans la categorie générale de la persécution, ce mécanisme d'unification sert la cause d'une **contemplation étendue de soi-même.** Il semble à la recherche d'une satisfaction interne qui lui est toujours refusée. L'assouvissement étant impossible, la recherche continue à travers des formes de plus en plus nombreuses, dont chacune accroît le sentiment de manque et de vide, le **sentiment d'absence,** tout en inclinant à de nouvelles recherches. C'est là, et dans cette autre **qualité de mort-vivante** qu'ont ces visages indéfiniment répétés (seuls les morts-vivants ont ce visage à jamais figé, seul le **même mort** a ce visage dans le cercueil des motifs décoratifs), l'arrêt de l'avenir de liberté auquel chaque homme a droit. Au moment même où le monde s'accroît de nouveaux objets il se retrécit par cet accroissement même dans la contraction de ce visage éternellement fermé, si bien que, dans cette lutte épique qui oppose moi et monde extérieur, c'est le monde extérieur qui se laisse vaincre et le monde intérieur qui s'impose de plus en plus. **La même structure indéfiniment s'impose par faiblesse des facteurs antagonistes** ; à l'abri de son pouvoir tyrannique, elle rompt, en fait, toute attache avec la diversité mouvante et vivante du monde, et condamnée à mener indéfiniment une vie isolée, elle ne fait retour qu'à elle-même, dans une désadaptation de plus en plus grande avec le monde objectif réel. Telle est la reconquête de l'unité ; elle oriente la nouvelle inclinaison de la personnalité sur une désadaptation toujours plus poussée. Un complexe affectif est bloqué dans l'inconscient et, malgré toutes ses tentatives de sortie, est incapable de s'extraire de lui-même dans un rapport associatif nouveau, qui remettrait en question la valeur même de son expérience affective. Toute expérience nouvelle n'est pas le lieu d'une nouvelle connaissance du monde : emportée par la force stagnante de l'affectivité, elle ne fait que la fortifier en elle-même. Il n'y a plus de connaissance objective possible, il n'y a que « la projection du point de vue d'une expérience sur toute la conception du monde ». (Jaspers) L'anthropomorphisation du monde ne fait pas, comme la création, éclater la **réalité objective dernière** des objets : elle confond passivement sur une même plaque moi et non-moi, et rejoint le pôle négatif de la maladie mentale. L'éclat visible de l'anthropomorphisation mesure, de l'extérieur, le pouvoir de création non-agissant, d'autant plus passif que l'image du malade s'impose d'une façon plus visible et plus rigide.

Le rapport rigidité, conservation, répétition des formes et obsession a été souvent souligné. L'obsession est un comportement structuré ; elle en a le caractère global et tyrannique, le caractère **inépuisable**, par défaut de frayage avec l'ensemble de la vie psychique, qui la remettrait en question sur le plan d'une synthèse nouvelle dont elle ne serait qu'un des termes. Il en est de même des images qui communient avec un complexe ankisté parce qu'inexpérimentable sur le plan même de l'objectivité : elles s'ankystent à leur tour et se structurent en vase clos Sophie Morgenstein, dans « **Psychanalyse infantile** », a rapporté de nombreux exemples de ce rapport obsession — résistance au changement des formes : rigidité des dessins d'une petite fille qui avait des obsessions basées sur une sexualité précocement développée, répétition et peur obsessionnelle (« La peur est souvent indiquée par la répétition du même sujet »), stéréotypies des visages que dessine Jacques au cours d'un complexe de castration : ils louchent immanquablement vers la gauche, etc...

L'automatisme dans ce qu'il a de général, est un vaste comportement structuré, puisque isolé du contrôle supérieur de l'intelligence, lieu des synthèses à faire. Bouclant la boucle, il est la circulation d'une même qualité de forme, des mêmes images, des mêmes tendances affectives, des mêmes lois. Aussi bien, est-il normal que partout où il y a automatisme, dans l'art comme dans les productions des aliénés, comme dans la pensée enfantine tant qu'elle n'a pas accédé au plan des synthèses supérieures, se retrouvent des **productions monotones, inertes et figées.** La psycho-rigidité que Montassut a reconnue être la propriété psychique fondamentale de la mentalité paranoïaque est directement issue de ce niveau d'automatisme mental qui est le sien, et dont l'obsession, ailleurs, ne représente qu'une disposition vécue parcellairement. Mais alors que chez l'enfant la conquête progressive de la vie psychique supérieure brise ces formes structurées, chez les psychopathes, elles sont révélées à la faveur de la dissolution et ainsi tendent à se structurer toujours davantage ; on connaît la facilité qu'ont les psychopathes à contracter des habitudes stéréotypées, par rétrécissement de l'élan vital vers les synthèses supérieures.

Chez Guillaume, la répétition du même trait courbe, des mêmes figures géométriques, des mêmes formes, des mêmes visages, des mêmes plans d'ensemble, est à mettre en parallèle, sur la base d'une rigidité des complexes idéo-affectifs, avec ses tendances obsessives nombreuses, révélées à la fois par le Rorchach et par l'histoire de sa psychose : amour exagéré de

l'ordre, manies, mécanismes de sécurité et de protection, entêtement et obstination, peur de lâcher la proie pour l'ombre, la proie étant ici les contenus internes et les habitudes que la **secondarité** oppose dans la personnalité profonde à l'adaptation au monde extérieur.

Il y a inertie par rétrécissement et perte de souplesse de la pensée ; cette inertie permet la schématisation et la stylisation des objets, en orientant l'esprit vers une sécurité interne de plus en plus reculée. Aussi bien le Docteur Beer a-t-il reconnu que « la stylisation, automatisme du geste, apparaît comme la plus automatique des tendances artistiques des aliénés »; elle proclame, en effet, ainsi qu'en témoigne l'expérience surréaliste, que le plan dernier de la pensée cohérente a été atteint. Le malade de Kretschmer dont nous avons déjà parlé dit : « Je me représente volontiers toutes les formes concrètes sous l'aspect géométrique ; comme triangles, rectangles, et cercles. » Que l'on compare plus particulièrement aux œuvres de Miro ou de Matta, pour n'en citer que deux. De même que dans le délire « certains mots prennent une grande importance et élargissent leur signification » (Guiraud ; **extension du concept** de l'école de Zurich), de même, dans les dessins, certaines formes, en se simplifiant à l'extrême, tendent à devenir des images symboliques à très grande largeur.

Il est un autre caractère de l'automatisme : la tendance à la fusion des formes et à leur **nivellement,** par compénétration. Tout automatisme véritable semble resserrer les images ou les mots qu'il charrie, les unir les uns aux autres dans de forts courants souterrains. L'automatisme est un fleuve mélodique dont la ligne de direction est aimantée ; sur son courant magnétique affectif se cristallisent formes et objets, qui, traversés à leur tour, épousent l'inclinaison générale et s'aimantent par avalanches successives. Les « **Vases communicants** » d'A. Breton définissent très justement cette qualité de l'automatisme qui, à la faveur du relâchement des liens associatifs logiques ou objectifs, crée sur son flux de base de nouvelles associations magiques irradiantes. « **Vase de fleurs** » de Guillaume est un véritable vase communiquant ; il remplace la disjonction des formes du dessin enfantin, par l'inclusion, la fusion, et la coalescence. C'est le procédé même du rêve qui semble toujours d'un espace trop étroit pour contenir son **innombrable signification latente.** Dans le rêve comme dans les délires oniriques, les objets semblent possédés d'une fureur de signification extraordinaire ; ils accourent tous au centre hypothétique de l'intention et s'amon-

cellent sur de petites surfaces. Eclatant d'une même lueur symbolique suivant le complexe directeur qui agit de l'intérieur, ils semblent, pourtant, s'agglomérer davantage et se resserrer les uns sur les autres dans les rêves de peur, alors que dans les rêves euphoriques ils savent s'entourer du halo d expansion nécessaire à leur pleine détente. Partout, en tous cas, ils contiennent plus d'objets qu'ils n'en devraient contenir, ils rassemblent plus de formes que n'en peut supporter le monde objectif normal.

Dans cet immense contenu latent qu'est chaque dessin de Guillaume, les objets obéissent à cette force de pénétration dirigée. Rompant avec le réalisme intellectuel qui éloigne les objets pour mieux les charger d'individualité, ils se pressent de partout jusqu'à s'infiltrer les uns dans les autres. Une forte **attraction**, comme dans certains tableaux de Marcel Duchamp, les pousse à fusionner, à resserrer leurs vagues parentés analogiques jusqu'à les échanger complètement. Ils se pénètrent, se chevauchent à la lueur d'une ressemblance morphologique, tourelle et visage par exemple, en même temps qu'à travers le flux d'une émotion latente prête à revêtir successivement d'anciennes symbolisations, homme et animal par exemple. Il y a, dans ce **télescopage des objets**, un processus d' « alchimie intérieure » (Docteur Ferdière), un mécanisme d'associations d'images par raisons affectives, dont seule peut rendre compte la pensée véritablement confuse qui est celle de l'artiste et du paranoïaque. Ainsi, du reste, dans le délire, les mots communiquent-ils ensemble pour resserrer dans une seule unité morphologique deux significations éloignées qui n'en forment plus qu'une, et ainsi des pensées étrangères s'entre-pénètrent-elles ou se mélangent-elles : « Mélanges d'idées disparates à ton affectif identique », dit Guiraud. Sur la base de ce ton affectif identique l'effraction des formes est en perpétuel mouvement ; tout peut prendre le visage de tout dans des cristallisations sensibles toujours identiques ; les objets s'ouvrent pour se laisser traverser par le même flux de lignes et de couleurs. Rien de fragmentaire ici comme dans le style schizophrénique ; l'élément passionnel unique, de persécution ou de jalousie, qui pénètre dans le délire toute sensation, tout sentiment ou toute pensée, devient dans le dessin élan rythmique **continu** et sait donner à tous les objets un même pli, sans qu'il n'y ait jamais d'images déformées parcellairement ni de formes à valeur intempestive. Nulle part trace d'une force d'explosion hallucinatoire qui déchirerait brusquement la barrière motrice de la technique ; tout se répond en écho et se renforce selon la même ligne de torture et de défor-

mation, ainsi que le dit Jaspers : « Reproduction stéréotypique de certaines formes de courbes, de traits arrondis, de lignes anguleuses, qui donnent à tous les dessins du même individu une ressemblance étrange » et, ailleurs : « Leur contenu est caractérisé, dans les processus... enfin et avant tout par le désir impulsif de donner une représentation de l'ensemble, d'une esquisse du monde, de l'essence de toute chose, d'une conception du monde. » Cette cohésion d'ensemble marque toute production automatique et du plus serré au plus lâche, définit un processus d'éloignement vital unique, jusques, avec les formes morcelées des schizophrènes, à la perte totale de la gravitation, à l'émancipation des formes et des objets d'une conception cohérente du monde. L'œuvre picturale surréaliste contient tous ces types possibles de resserrement ou de relâchement de la cohésion interne depuis la forte concentration de Masson jusqu'à l'isolement des formes de Tanguy, encore que chez lui, comme chez Miro, elles ne soient jamais perdues définitivement les unes pour les autres et que leur heurt nécessaire et obligatoire soit schématiquement représenté par un fil de cohésion, véritable représentation symbolique de l'éclair total qui les unit. Chez Guillaume, dans les grandes compositions, les formes ou les couleurs sont au maximum resserrées ; elles semblent attendre, dans une écrasante lourdeur, une fusion future encore plus lourde, dans la ligne d'une indifférentiation totale de l'Univers et de l'homme. Les yeux d'homme dans les tourelles ou dans les fleurs sont des jalons sur cette route de l'indifférenciation ; insensiblement toutes les formes passent de leur vie objective dans la trame d'un subjectif uniforme.

La couleur dans ce jeu de rassemblement ou de dispersion joue un rôle capital. Il est injuste, comme on l'a trop fait dans l'étude générale des dessins d'aliénés, de ne s'arrêter qu'à la forme linéaire des objets : la couleur est une qualité aussi profondément vécue que le trait ; elle peut rassembler dans son rythme lumineux tout ce que le trait a dissocié, et, dans de larges coulées bleues, noires ou diverses, rendre cohérent ce qui superficiellement apparaît morcellé. Elle est, peut-être, la qualité la plus ineffable et en dernier lieu, la doublure graphique de ce qu'il y a de plus profond dans la personnalité. Ainsi, par exemple « **Maison-Tourelle** » est-il sauvé du morcellement qu'introduit le visage en médaillon par la seule réponse colorée possible qu'il contient face à l'ensemble du dessin. En fait, chez Guillaume, il est rare qu'elle fasse « bande à part » comme chez Miro : son jeu épouse fidèlement les contours du trait, et c'est d'un unique

élan que l'un et l'autre partent à la conquête d'une même conception du monde. Traits et couleurs, noyés dans le même espace noir s'incluent si bien, comme chez Masson, qu'ils semblent former dans leur enlacement la trame ardente de l'unité passionnelle qu'ils recherchent, et qu'ils établissent par cristallisations successives. Partout des agglomérats cohérents se rassemblent, semblables aux syncitium que l'on rencontre dans le langage du délire et dont parle si bien Guiraud : « Le matériel de la pensée... se présente en masse complexe, nécessitant des digressions obligatoires et stéréotypées, des répétitions, des **chemins tortueux indispensables où la clarté se perd, mais où la tendance affective persiste.** En somme, au lieu de trouver les associations d'idées disloquées et rompues, **nous les voyons renforcées jusqu'à la fusion,** l'évocation d'une idée ou d'une formule amenant obligatoirement certaines autres idées ou formules (agglutination ou syncitium d'idée).

En ce lieu de l'esprit, en effet, la force d'attraction des objets est telle qu'on ne saurait y concevoir un objet isolé ou une forme solitaire sans penser aussitôt au monde vide et dévasté de la schizophrénie. La possibilité pour les objets de créer entre eux, dans un unique réseau, des liaisons affectives et magiques sauve ce monde de la stérilité schizophrénique, comme elle l'éloigne de l'objectivité scientifique. A ces deux pôles de l'objectif et du schizophrénique, on trouve, en effet, les formes solitaires qui ne veulent ou ne peuvent se définir qu'en elles-mêmes, qui réussissent ou qui échouent, et entre ces deux pôles, une pensée, un langage, qui, ayant perdu tout contact logique avec le monde, cherchent dans leur subjectivité l'unique expression possible de leur accord vital avec la nature. Pour se manifester, une telle pensée doit se chercher et s'établir à la jonction de deux images, de deux objets, de deux mots, car c'est dans l'intervalle qui sépare et unit leur réalité accolée et divergente qu'étincelle la nouvelle signification. Les objets ou les mots, ayant perdu avec le monde objectif toute vérité personnelle et tout sens propre devenus inutiles et inemployables dans la logique en tant que signes, définissent la nouvelle vérité de l'univers en changeant eux-aussi de monde et d'aspect morphologique. Ils se joignent, retrouvent dans leur jonction une vérité pour nous double, triple multiple, mais pour eux unique, dans le nouveau signe que forme leur correspondance symbolique. En ce sens, les mots-valises touchent le fond de l'expression surréelle, comme le touche encore le heurt de deux objets étrangers coalescents, ou le heurt, comme chez Magritte, d'un objet et d'une désignation inadéquate. Aussi

bien le langage des aliénés, comme leur production graphique, pour faire face à un monde rempli pour nous des ambivalences et des contradictions qui fondent sa terrible et maladive unité interne, ne peuvent qu'user et abuser de ce mode d'expression par court-circuit. Visages d'hommes et étoiles, visages et cercles dans l'œuvre de Guillaume, pour prendre des exemples à la source du mécanisme, déterminent ainsi et resserrent entre eux une signification tellement pure qu'ils se reproduisent inlassablement dans un cliché unique. Ils forment un syncitiun très simple: employés dans le courant automatique seuls ou intégrés à un plus large rassemblement d'objets (Château-Tourelle), ils manifestent partout l'indice de clarté dont ils sont atteints et dont ils atteignent le monde.

Dans cette clarté de deux objets courts-circuités veille le réalisme symbolique comme une signification archaïque, à laquelle il faut remonter pour découvrir le mystère de la fusion. Par exemple, le signal de jonction une fois donné dans la catégorie de la peur entre l'image générique de l'homme et de l'animal (la bête garde pour l'inconscient ce même caractère de menace qu'elle avait pour l'homme primitif), de multiples images composites sont possibles, se répondant deux par deux dans chaque série, à la faveur d'analogies morphologiques ; dans l'interprétation du Rorchach — planche II — la peur, une fois soulevée par la grosseur écrasante de la masse latérale (il en est de même dans les rêves), puise dans la lignée homme et dans la lignée animal les deux images correspondantes qui l'établissent : celle d'un singe et celle d'un nègre de l'ancien temps. Les deux images sont venues en même temps à la conscience, très près l'une de l'autre, mais pourtant dissemblables. Ainsi pense Guillaume, et ainsi dessine-t-il dans le monde obscur de la psychose : par approximation de deux sens vides de leur substance signalisante, soudain courts-circuités, et trouvant dans ces courts-circuits multiples les images participatrices, qui, aux temps primitifs, unissaient entre eux les êtres et les choses dans une seule conception du monde. Ce réseau de significations occultes qu'il tresse dans le vide des rapports logiques et dans le trou béant de deux signes éteints, le dessin nous en donne une image sensible, en nous le faisant apparaître dans le jeu des couleurs et dans l'ordonnance des formes. Plus simplement, comparons dans l'œuvre de Guillaume le seul dessin que nous connaissions d'une jeune et jolie femme, aux visages habituellement pris dans la constellation affective de la psychose. C'est le seul dessin où n'aient pas joué en même temps les deux processus habituels de déformation et d'osmose ; seul, de tous les visages

par lui dessinés, ce portrait, en échappant à la catégorie du maudit et à l'immense latence d'une substance mauvaise, échappe aussi et s'évade du cercle décoratif ou de l'étoile qui enserrent en général les visages maléfiques ; en se libérant par je ne sais quel mystère de l'eau noire de la psychose, Guillaume s'est libéré de la surréalité qu'il respire et qu'il sécrète à l'intérieur des symboles solaires.

Ces cercles solaires, ailleurs interprétés dans leur valeur symbolique (chapitre VIII), et toute la géométrie décorative, qui, telle un vaste coup de filet, enserre et contient dans ses mailles les structures bondissantes du rêve, tout en entrant dans le mouvement d'osmose général et tout en accédant, par translation de lignes à l'intérieur de la puissance lyrique, à une vie qui n'est pas celle qu'ils possèdent dans les traités de géométrie (ceci est très apparent dans la planche n° III : l'immense déviation de l'étoile rattrape le mouvement de déviation du visage : étoile et visage échangent des lignes, s'inclinent ensemble sur la même déformation), jouent par leur position structurale, et malgré qu'ils soient traversés sur place par le pouvoir visionnaire, un rôle de résistance et de contention de la puissance hallucinatoire. Guillaume, dans l'immense fusion qui avance de partout, a besoin d'une sécurité que ne lui donnent pas les structures intensément façonnées des concepts affectifs. Dans le cours du dessin, comme dans le dessin achevé, la puissance visionnaire achoppe sur les arêtes vives d'une armature générale : en cours d'exécution ,l'esquisse préalable guide et accompagne pas à pas les poussées de déformation tandis que dans le dessin final, la réapparition sensible du mécanisme constructiviste, proclame la « résistance des fonctions logiques ». Si Guillaume s'ouvre l'imaginaire avec un centimètre, des règles, des compas, des rapporteurs ; s'il va à l'abordage du rêve avec une longue patience, une application minutieuse et méticuleuse ; s'il dessine inlassablement un monde de ponctuations, de losanges, de carrés, d'étoiles, de rayons : s'il passe des incisions de ses objets fabriqués (1) à un souci de décoration général : habits somptueux et riches, coiffures bigarrées il n'y a dans ce travail de mathématicien et de géomètre qu'un but : encercler l'angoisse et le mystère, les faire passer du plan vécu sur le plan décoratif. En fin de compte, le rêve est prisonnier d'un cadre arithmétique (cf. numérotage scrupuleux des rayons de la Roue de la Fortune de la « **Diseuse de cartes** »), les zones d'expression sont contenues dans des

(1) On retrouve ces incisions sur les outils et les bijoux de l'art primitif.

zones d'arrêt. De même que « le délire stabilise chez Guillaume son affectivité labile », l'architecture savante des dessins et l'ornementation rigide sont les processus de sclérose qui cernent la lésion et stabilisent l'intensité émotionnelle de certaines images. Aussi est-ce dans les dessins d'obsédés qu'on retrouve le plus souvent, par besoin de sécurité, ce souci décoratif, ainsi que le dit Vinchon : « Le besoin de griffonner et d'arranger les traits suivant une disposition ornementale existe chez les obsédés. » La décoration, qui, dans le monde vide et stérile de la schizophrènie, joue un simple rôle de remplissage, ainsi que l'affirme Mme Minkowska (Communication du Docteur Ferdière. A.M.P. Avril 1948 : « **Le style des dessins schizophrèniques : la symétrie et l'équilibre.** ») : « Quand on poursuit les encadrements... qui finalement encadrent les griffonnages, on voit jusqu'à quel point cet encadrement est nécessaire pour éviter la désagrégation complète, pour empêcher le chaos », rejoint dans le monde magique de la paranoïa un mécanisme vital de sécurité, tout en brisant l'aridité géométrique, dans le fonctionnement général du lyrisme.

Telle est la complexité de l'œuvre dont chaque point pour être éclairci doit être inlassablement repris (1) dans diverses perspectives sans qu'on ait jamais l'assurance d'avoir suivi la ligne de mouvance parallèle. En épousant fidèlement la courbe de la psychose, dont il n'est que l'aspect graphique, le dessin joue le même rôle que le langage oral. Né, peut-être, par invadiation sur l'activité motrice d'une expérience visionnaire interne, il rejoint certains mécanismes de sécurité dont témoigne aussi le délire : sécurité de l'illusion démasquée, sécurité de la chose vue et mise en forme, proclamation d'une vérité intérieure qui a besoin de se construire dans les choses pour croire à la valeur de son expérience. Le rôle de renforcement du délire que peut jouer le succès de l'œuvre n'est pas à redouter, car ce n'est pas dans l'espace « social » que s'expérimente pour Guillaume le sort du monde et du moi ; désadapté, il ne peut en prendre pleinement conscience, ni en tirer efficacement partie. En fait, le dessin joue un rôle d'apaisement et de catharsis, en même temps qu'un rôle de resserrement de la personnalité. Il y a dans tout acte producteur un mécanisme de réalisation réussie qui est création du moi dans le champ du mystère lyrique où il se perd et où il est promis à tous les

(1) Des répétitions dans la thèse, ne nous ont point échappé : elles essaient d'épuiser de divers points de perspective, avec de nouvelles nuances chaque fois, une matière glissante qui déborde de partout les voies de la logique.

possibles. Ne serait-ce qu'un instant, toute œuvre engage l'artiste créateur et par là ressèrre le réseau de ses habitudes et de ses futures pensées, en même temps qu'elle renverse le pôle de certaines expériences douloureusement vécues. En représentant inlassablement le monde dangereux et hasardeux dont il a peur, Guillaume, tout en témoignant de son expérience, tend à substituer à un mécanisme passif un mécanisme actif libérateur ; créateur de ses persécuteurs et de ses protecteurs, créateur d'un monde hostile ou bienveillant qui le dépasse, il a barre sur lui ; le dessin joue le rôle d'une véritable réaction défensive. Certes, la réalisation symbolique, sous la pression d'un sur-moi impatient (sentiments de culpabilité dans le domaine de la sphère sexuelle, mécanismes hétéro et auto-punitifs, tendances contraires et douloureuses), ne joue plus ici son rôle d'extinction des complexes ; la sublimation échoue parce que, dans le domaine de la pensée concrète, elle n'arrive pas à établir une vérité émancipatrice supérieure. Au fait, il n'y a pas sublimation; signifié et signifiant, comme dans la mentalité primitive, sont confondus ; il n'y a pas de synthèse possible, il y a simplement adoption simultanée de pensées ambivalentes et contradictoires, dans un compromis général entre le monde extérieur et le monde intérieur, le dessin ne rendant compte en définitive que de la « connaissance immédiate et ordinaire de la perception ».

⁂

NOTE 1. — L'œuvre, ainsi considérée en elle-même est la proie des représentations et des structures du rêve, la proie d'un automatisme « qui tend vers un certain achèvement caractéristique ». Sa parenté avec les productions automatiques de l'art moderne dites « surréalistes », est telle qu'elle définit les caractères généraux de cet automatisme dans la pureté de l'inconscient. Chez Picasso, Chirico, Duchamp, Masson, Matta, Miro, Tanguy, pour n'en citer que quelques-uns, les objets aussi sont au maximum dépouillés : ce sont des schémas d'objet, ayant tout perdu sauf la forme sauf le principe interne de leur valeur symbolique, dans une expérience générale de re-création du monde. Images d'une première et dernière largeur vitale, elles sont sur une ligne de démarcation du monde objectif et du monde subjectif, prêtes à les perdre ensemble ou à les créer l'un dans l'autre, D'un dessin à l'autre, d'une peinture à l'autre, d'un collage à l'autre, même conservation secondaire des structures, mêmes procédés de condensation, déplacement, agglutination, comme si, dans l'arrière-fond de l'inconscient, peu de structures

étaient données à chacun et que tout rêve, toute peinture, fussent par translation latérale ou verticale, glisement secret des mêmes images et simple combinaison kaléidoscopique nouvelle. Le surréalisme consacre la tyrannie de la forme interne et son pouvoir obsessionnel par manque de remplissage (comme le tonneau des Danaïdes) ; il établit la valeur inépuisable du monde interne, son pouvoir ininterrompu de surimpression visionnaire du monde ; il dévoile à l'intérieur de la perception, dont Janet a dit : « L'acte perceptif qui consiste dans le déclanchement d'un acte schématique complet à propos d'une stimulation partielle », l'immense circulation de quelques qualités de formes privilégiées. Il est bouleversement et annexion du monde selon l'inclinaison inscrite dans les formes qu'il manie au sein d'une réalité proprement complexuelle. Dans la profondeur autistique et vide de certaines expériences, où de loin en loin des formes isolées se répondent en écho (Tanguy), comme dans l'espace traversé d'une cristallisation innombrable et passionnée (Masson), le même panpsychisme animiste flotte ou se resserre, prêt à chevaucher sa métamorphose dans le champ du monde. Car ce monde n'est pas seulement intérieur ; le choc de sa ligne mélodique interne sur l'arête extérieure des choses crée ces vibrations hertziennes d'où s'élève comme un remords le caractère démoniaque des structures surréalistes façonnées de matière noire.

Note II. — Si l'on voulait psychologiquement spécifier les tendances de chaque école picturale, on pourrait schématiquement les ramener à l'exploitation systématique d'un des nombreux procédés de vision du monde, révélés par le dessin enfantin au cours de son évolution. **La peinture dite classique** serait le lieu du réalisme visuel : son histoire, en se confondant avec la conquête de l'objectivité perceptive est exploration de plus en plus indifférente des objets et réduit au minimum l'interprétation personnelle. La photographie a ruiné ce souci scientifique si bien que la véritable peinture reiaillit d'anciennes façons de voir et de saisir le réel. **Le cubisme** s'immobilise au niveau du réalisme conceptuel, essaie de trouver l'essence intellectuelle de l'objet. **Le Futurisme** use de la narration graphique et du type successif à répétition : l'histoire de l'objet doit être inscrite dans le tableau on doit y lire son passé et son avenir, et, « comment il se décomposerait en suivant les tendances de ses forces ». Voulant rendre avant tout une simultanéité d'ambiance, il crée, comme dans le dessin enfantin « ces chevaux courants qui n'avaient plus quatre pattes, mais vingt ». **L'impressionnisme** se prend au jeu de la lumière et de la couleur ; seul, compte pour lui le réalisme

du coloris, la matière même de couleurs brutales et atroces comme celles qu'aiment manier les enfants. **Le surréalisme** est recherche et maniement du modèle interne, recherche de la nudité première de l'objet, la plus authentique et la plus large, en tous cas la plus agissante en nous sous les couches de la conscience. Quant à la **peinture avec les doigts**, elle se passe de commentaires.

Chapitre VIII.

L'ART, LANGAGE D'INITIE ; SYMBOLISME TRADITIONNEL ET PSYCHOSE ; DOUBLE COTE POSITIF ET NEGATIF DU SYMBOLE ; LA LYCANTHROPIE DES ANCIENS DELIRES. — PARENTE DE L'EXPERIENCE POETIQUE ET PARANOIAQUE. — LE MOTIF DECORATIF, CONÇU COMME DOUBLURE SIGNIFIANTE ET EMBLEME D'IDENTIFICATION. — LES DIVERSES ZONES DE SIGNIFICATION : LA SUBORDINATION ET LA TOUTE PUISSANCE VICTORIEUSE ; TABOU DU VISAGE ; LE THEME DE L'ENCHAINEMENT ; LE THEME DE L'IRRADIATION. . . SIGNIFICATION DU CERCLE, DE L'ANNEAU OUVERT, DE L' ESCAMOTAGE DES BRAS, DES PORTES CINTREES, DE L'ŒIL QUI VOIT TOUT. — FECONDATION ET IDENTIFICATION SOLAIRE, TRIOMPHE SUR L'INCESTE ET SUR LA PERSECUTION

« Nous gardons le souvenir obscur de l'Unité perdue ; ...elle apparaît chaque nuit dans nos rêves, sous des formes incertaines et masquées, elle s'insinue jusque dans l'hallucination et la folie. »

(E. Mounier : « Traité du caractère ».)

Marguerite Lœffler-Delachaux dans le « **Cercle** » a replacé le problème de l'art dans sa véritable perspective : « Les motifs que nous rattachons aujourd'hui aux arts ornementaux ne furent à l'origine que la matérialisation d'une magie », « l'art antique fut moins une entreprise d'esthétique qu'un langage d'initiés. » Ce caractère sacré, l'art de Guillaume le retrouve au sein de la psychose et en proclame le mécanisme, comme il proclame la valeur d'un langage symbolique unique, semblable à celui qui, d'une tradition à l'autre, d'une religion à l'autre, d'un art à l'autre, se renvoie ses emblèmes et ses significations. Il y a, communes à tous les hommes au fond de la psyché, la simplicité et la largeur de quelques significations symboliques traditionnelles, auxquelles inlassablement l'esprit retourne quand il veut témoigner d'une expérience qui dépasse ses moyens d'y faire face. C'est ce pan de pensée archaïque et primitive que toute psychose détache dans son espace noir, ainsi que l'affirme Jung dans « **Métamorphoses et Symboles de la Libido** » : « si

l'introversion et la régression s'intensifient, apparaissent des empreintes d'abord vagues et isolées, mais bientôt de plus en plus nettes et nombreuses d'un état d'esprit archaïque qui peut aller jusqu'à ranimer des produits manifestes jadis. » La psychose pour s'exprimer, en effet, manque de signes et achoppe sur le langage courant, encore qu'elle reprenne dans le phénomène d'agglutination-condensation et dans d'innombrables tours de force associatifs ce qu'elle perd dans le phénomène de stylisation. Où créerait-elle et avec quoi, puisqu'elle est régression, rétrécissement, introversion, dissolution des expériences riches et nuancées de la vie mouvante ? Pour se manifester elle n'a de ressource qu'en des expériences déjà structurées au fond de l'inconscient, qu'en des chemins déjà frayés, qu'en des voies de conduite déjà tracées, ainsi que dans le vague et dans le flou de certains signes facilement mis en correspondance avec le monde interne et externe. Le symbole qu'elle découvre sur sa route, joue ce double rôle ; il est le double signe positif et négatif de ce qui est dissolu et de ce qui, dans la dissolution, émerge vers un destin vital ; les objets, en devenant images génériques, séquelles signifiantes du langage et des représentations courantes, deviennent aussi emblèmes graphiques ; dans leur perspective étendue et dans la tradition signifiante qui fut la leur, se trouvent assez d'unité et assez de vérité perceptible pour rendre compte de la conception de tout un monde. Car la caractéristique essentielle du symbole, manifestation visible du non-manifestable sur la couche profonde de l'expression psychique, est d'être riche et pauvre à la fois, riche de contenu latent, mais pauvre de contenu virtuel. Cachant dans son laconisme de surface des vérités condensées multiples, souvent même contradictoires, il est une **signification polyvalente**, encore qu'il soit possible par les recoupements divers de la psychanalyse, des données de l'ethnographie et des interprétations en usage dans les sociétés traditionnelles, de lui assigner un certain domaine signifiant, dont il semble ne pas pouvoir s'évader, tant les expériences qui le fondent sont primitives et reculées dans notre conscience. Ainsi, les dessins érotiques de Guillaume, nés dans la bouffonnerie de « **Madame a ses ours, Agent de ville en service** » où l'acte sexuel éclatait dans toute son objectivité, sont-ils arrivés à ces représentations dernières l'acte sexuel : la fécondation solaire de « **Portrait de femme** » et de « **Vase de Fleurs** ». Ainsi ce qui, aujourd'hui, dans le délire et par le jeu des trames extérieures interférentes est devenu conventionnellement figuration de la persécution, Rayons X et électricité, est-il replacé dans la réalité profondément vécue de la menace : la **lycanthropie** des

anciens délires paranoïaques, partout présente dans les dessins de Guillaume comme symbole de la peur, alors que le délire, d'une façon plus superficielle, reflète les croyances et les superstitions de l'époque. Il en est de même des catégories de la persécution et de la protection ; elles abandonnent la trame-infirmier ou la trame-Auriol du délire, éphémères et passagères, pour s'inscrire dans la pureté symbolique que leur confère le cercle dans les dessins : le dessin, mieux que le délire, par le peu d'étendue de ses possibilités graphiques, renvoie plus facilement aux dernières formes signifiantes possibles, aux emblèmes les plus communs et les plus répandus dans le langage initiatique, témoignant de la vivacité et de l'ampleur d'un **symbolisme traditionnel unique et irremplaçable.**

C'est cette couche d'un langage symbolique unique que retrouve tout artiste en proie à l'approximation difficile d'une vérité interne et d'une vérité extérieure dissemblables. Tout artiste, comme Guillaume dans sa psychose, cherche, à travers son art et ses possibilités d'expression, dans les couches obscures de l'humain et de la nature où moi et non-moi sont indifférenciés, le lieu d'une vérité de participation unique, le point de l'esprit où « toutes les réalités cessent d'être contradictoires », domaine de la dualité-unité et de la bi-présence de l'homme et de la nature, recherché dans la conversion opérative de l'initiation traditionnelle. Poètes et grands initiés sont près l'un de l'autre ; ils sont tous deux à la recherche de l'homme primordial, revenu « au simple de l'un par le multiple des choses » (Artaud). De ce point de vue, le psychopathe paranoïaque, à l'intérieur de sa psychose, est un Homme Primordial ; dans sa conception unique du monde sont indissolublement mêlés, sans possibilité de disjonction, tous les facteurs antagonistes et toute l'ambivalence du sujet et de l'objet. Georges Le Breton, dans un courant d'études infiniment précieuses, a précisé, dans « **Nerval, poète alchimique** », les rapports de l'artiste avec l'hermétisme traditionnel : mais, en réalité, Nerval a-t-il aussi soigneusement qu'on le dit, **cherché** et étudié la symbolique du tarot ou les étapes de l'opération alchimique? Tout esprit qui fonctionne au niveau des images trouve l'opération alchimique et les symboles traditionnels sur son passage. Il n'y a qu'une seule symbolique, apparue spontanément chez Guillaume dans le développement de la psychose qui l'a mise à nu ; cette symbolique a créé elle-même son art, qui en est le caractère accidentel et accessoire. On ne voit pas, en effet, ce que viendrait faire dans le réseau ténu des expériences délirantes une pure entreprise d'esthétique. L'œuvre de Guillaume, dont on est sûr qu'elle est restée à l'abri de toute initiation et de

toute suggestion symbolique, est une éclatante démonstration du processus de l'alchimie intérieure, et du caractère sacré de l'art mis en lumière par le surréalisme, dont toutes les œuvres ont également été taillées dans la symbolique traditionnelle, au cours d'une recherche d'unification du subjectif et de l'objectif.

S'il est difficile d'accéder à la connaissance symbolique traditionnelle en dehors de l'initiation qui en fait retrouver la valeur opérative, il est encore plus difficile d'entrer en correspondance avec le monde mystérieux de la psychose, qui, fermé, n'entretient de relations qu'avec lui-même, dans une désadaptation que le malade ne saurait concevoir. Pour le psychopathe, comme pour le primitif et le poète, la réalité signifiante du symbole n'est pas perceptible, un tel effort d'interprétation au sein de la pensée obscure étant superflu : discute-t-on ce que l'on voit et ce que l'on sait intuitivement ? Aussi est-il inutile d'attendre du malade qu'il nous traduise en langage courant les grandes zones de signification de son œuvre ; une telle interprétation n'est possible que pour qui possède une grille préalable de déchiffrement, donnée à la faveur de la marge qui sépare, au sein de la logique, le signifié du signifiant. Cette grille, nous la possédons dans le contexte clinique et c'est à l'aide d'une approximation constante du délire et de l'œuvre dessinée que nous avons pu graviter autour de chaque symbole, dont nous rendaient compte aussi les travaux de Jung sur l'inconscient collectif et les travaux récents de Mme Lœffler-Delachaux sur le symbolisme solaire.

***

A l'origine, Guillaume, comme l'initié des sociétés traditionnelles, rend compte de la totalité du monde, de la ligne courte du ciel et de son expérience magique, comme de la ligne droite de la terre de résistance des fonctions logiques, à l'aide de deux instruments rituéliques : le compas et l'équerre, dont il nous a révélé la valeur constructiviste en les projetant sur le travail accompli dans deux dessins du début. « **Armoire Louis XVI** » et cet autre dessin où l'on voit une équerre traverser un disque solaire (symbole des compagnons maçons : une branche du compas est sur l'équerre, l'autre en dessous) témoignent de ce point de départ opératif d'une future évolution de la conscience où le compas et l'équerre seront digérés dans la sphère psychique (1), ainsi que l'érotisme le fut dans son domaine.

(1) Dans le langage traditionnel.

Considérant le motif décoratif dans sa plus simple expression, il nous apparaît qu'il fonctionne toujours comme **doublure d'un objet émotif** et plus particulièrement, dans l'égocentrisme de cette mentalité, comme doublure signifiante du visage humain de l'artiste. La figure humaine dans l'œuvre de Guillaume ne sait pas raconter son histoire ; elle est simple catégorie affective et émotionnelle. Le motif décoratif, en entrant en interférence avec elle, raconte en son lieu et place son engagement dans l'expérience multiple de la vie ; il lui rend une largeur vécue qu'elle était incapable d'assumer. Ainsi, les motifs décoratifs, en viennent-ils à symboliser successivement l'acte sexuel érotique, la tentation, la vieillesse, l'évasion, et surtout, les catégories de l'impuissance et de la persécution, celles de la puissance et de la protection, les deux ensemble quelquefois, traçant certaines zones de signification dont nous allons nous occuper.

Zone de la subordination et de la toute puissance victorieuse.

Le cercle est la figure qu'il dessine le plus volontiers autour du visage humain, car c'est la forme de l'état surréel des contradictions que renferme le délire dans les deux catégories adjacentes de la persécution et de la protection, alternativement irradiantes aussi autour du même visage. D'après la symbolique le cercle, en effet, a une double signification ; il est à la fois emblême du pouvoir solaire et ligne de protection, de défense ou d'éloignement des ennemis. Dans les circuits fermés qui entouraient autrefois les lieux sacrés, il a en même temps cette double signification d'exhaussement du lieu et de protection, mécanisme de supranaturalisation magique où s'établit le caractère **Tabou** des objets et des êtres. En enveloppant le visage, le circuit fermé l'élève aussi à une catégorie sacrée ; il lui transmet un pouvoir d'irradiation mystérieux et menaçant et le fait **intouchable. Le visage devient Tabou** et rend compte en une seule fois de toute l'ambivalence de la psychose : en tant qu'objet d'identification possible il est le **portrait glorieux de l'idéal du moi** (l'Autre, son Double, amant de sa femme, persécuteur par rejet de la culpabilité) ; en tant que sujet, il est le **portrait protégé et enchaîné du malade lui-même.** Dans la catégorie de la peur, qui est celle de la psychose et de toute vision primitive du monde, il joue le double jeu qui allie toujours, dans une même réaction chimique l'homme à la force qui l'effraye ou au symbole qui le protège. Ce double thème de la subordination et de la puissance victorieuse, qui est celui des innombrables

compositions où le visage humain, dans son cercle, est le seul contenu du dessin, est renforcé la plupart du temps dans des figurations de l'aspect trinitaire de la divinité : trois cercles adjacents, ordonnancés en général entre les trois rayons d'une étoile. On ne saurait mieux rendre compte de la hauteur divine du visage humain, ni de son caractère de plus en plus inviolable et protégé.

Ces deux catégories, pourtant, de l'homme enchaîné et de l'homme renaissant, surimpressionnées dans le cercle, dans d'autres dessins se disjoignent et sont figurées par deux symboles contigus. Dans « **Mendiant Raphaël** » et dans « **Vase de Fleurs-Coquelicots** », un bouquet de fleurs solaires lutte dans sa signification de printemps renaissant contre le vieillissement tragique du Dieu Hiver ou contre l'horreur d'un corsaire borgne, ainsi ,du reste, qu'en un dessin rapporté par Sophie Morgenstein d'un symbole de castration atténué et compensé par les fleurs posée sur le chapeau des deux géants castrateurs. Toutes les figurations des paires d'opposés et d'antagonistes sont à mettre en correspondance avec le double caractère de la persécution — protection du délire : opposition de la mort et de la renaissance, de la vieillesse et de la jeunesse dans le « **Mendiant Raphaël** », opposition du disque solaire et du croissant lunaire dans le « **Provence** » et dans le « **Violon brisé** » ; opposition surtout et double jeu de la lumière et des ténèbres dans « **Tête d'Indien-Buffle** » et dans « **Napoléon** » (Col. Perret). Dans « **Tête d'Indien Buffle** », l'opposition du Dieu Solaire bondissant et du dieu solaire vaincu rentre facilement dans la symbolique freudienne, en devenant le couple Libido qui s'élance, Sur-Moi répressif ; on y voit un cavalier à corps sombre et à crinière noire chevaucher un buffle blanc et lumineux, dont la tête, encore plus resplendissante, semble vouloir s'échapper des puissances de la nuit. La représentation thériomorphe de la Libido est aussi fréquente dans les rêves et dans les fantaisies de l'imaginaire, sous l'aspect blanc de l'instinct indompté, que le cavalier noir comme symbole de l'instance refoulante, l'ensemble devant s'interpréter comme un soleil levant contenu. (Le buffle est ici radieux et n'est pas effrayant comme certains animaux dessinés par lui. Ces animaux effrayants, dessinés seuls, semblent avoir digéré leur cavalier noir et trahissent la Libido refoulée sous forme d'angoisse). Cette même contention, cette même lutte des antagonistes est très nettement indiquée dans le « **Napoléon** », où l'opposition entre la moitié gauche noire d'un disque solaire et la moitié droite blanche fait songer à l'écu mi-parti. Napoléon et son cheval surgissent de la nuit pour entrer dans un essor tout blanc, tel le soleil qui renaît de ses cendres et telle la blanche protection irra-

diante s'élevant de la noire persécution.

Plus schématiquement encore, cette opposition se fait jour à sa source dans le couple antagoniste traits courbes, traits droits. Nous avons vu dans l'histoire de la technique le rôle de contention du trait droit et le rôle d'évasion du trait courbe. Le trait courbe, morceau de cercle représente une tentative d'identification solaire, un morceau d'illimité, d'infini et d'éternel, ainsi qu'à pu le démontrer Jung dans **« Psychologie und Religion »**, et ainsi que le signifie le compas, instrument du ciel dans les traditions opératives. Le trait droit, lui, tracé par l'équerre dans les réalités simplement humaines, est symbole de la terre, ainsi qu'il apparaît dans les représentations symboliques du sol par le pavé-mosaïque : (1) dans le **« Provence »**, à la proue du navire un triangle de damiers écarte les flots : c'est par là que le navire touche terre et perd sa vie de rêve dans l'eau tourbillonnante.

Dans le dessin comme dans le délire des termes extrêmes sont rapprochés pour rendre compte de l'expérience interne. Mais la juxtaposition d'un symbole solaire naissant et d'un symbole solaire finissant, la juxtaposition d'une Libido indomptée et retenue, la plupart du temps contenue à l'intérieur du cercle par une sorte de statu quo des puissances antagonistes, brise souvent la coque qui l'enserre et semble naître à un espoir d'émancipation : la crinière lumineuse du buffle, comme le visage de Napoléon, en se tournant vers la clarté semblent vouloir asseoir définitivement la protection irradiante dans la catégorie de la peur vaincue. Un dessin rend parfaitement compte de ce **charme d'empêchement rompu** : un bossu priapique, sous la protection d'un parapluie ouvert, **marche d'un pas décidé** (c'est un des rares dessins où l'homme marche) à côté d'un **anneau ouvert** dans lequel se devine une forme fœtaloïde. C'est là une **promenade solaire** (cf. dais et promenades solaires de l'ostensoir dans les processions religieuses), rendue possible par l'anneau ouvert, dont la signification est une velleité de rompre la dépendance un espoir d'échapper à l'assujettissement et de réussir l'identification solaire.

Le thème de la subordination et de l'impuissance est traité, peut-être, moins fréquemment que le thème de l'irradiation, comme s'il était déjà représenté dans le besoin qu'a la figure humaine **pour exister** d'être accolée à un symbole solaire. Il

(1) Le plancher des temples francs-maçons, par exemple, est un pavé mosaïque. Outre ce rôle de figuration de l'élément terre, le pavé mosaïque, d'après Guenon, « *Etudes traditionnelles* » — Juin 1947 — « *Le Blanc et le Noir* » est à rapprocher du Ying--Yang Chinois et du Binaire.

existe pourtant et correspond dans le délire à la catégorie de la persécution, et dans la psychologie générale à l'absence de liberté et à la négation de l'avenir. **Les symboles de l'impuissance sont en général contenus dans la représentation même de l'homme** ; de même que le dieu vieillissant était dans l'art primitif dessiné sans bras (« en symbolique tout personnage manchot, privé d'une ou de ses deux mains, annonce par cette particularité qu'il s'échappe hors du temps, soit par la mort, soit par le sommeil, » M. Lœffler-Delachaux), de même que dans le dessin enfantin toute castration est figurée par l'amputation de la main, l'escamotage des bras et des jambes des personnages de Guillaume est le signe de l'impuissance à laquelle ils sont réduits et dont ils ne peuvent s'extraire qu'en s'accolant à un symbole solaire. Les bras, en effet, ne sont retrouvés dans ses dessins qu'avec les symboles et les emblèmes de la puissance (on passe alors à la catégorie de la protection) : bâton magique de l'**« Astronome »**, miroir solaire de **« Portrait de femme »**, et avec les significations de sécurité : sécurité de la sirène qui s'aggripe au rocher. Plus symboliquement peut-être le thème de l'impuissance est représenté par la vieillesse, par la Libido contenue. Le **« Mendiant Raphaël »** de ce point de vue est typique ; une double symbolisation de l'Hiver, de la vieillesse et de l'impuissance est figurée dans l'embrasure d'une porte : le Mendiant s'appuie sur le bâton, tandis que sa compagne avec sa seule jambe visible, fait partie de la symbolisation de l'Hiver par les Dieux boiteux. Cette divinité à double visage, à la fois mâle et femelle, en apparaissant dans l'embrasure d'une porte, se rapproche du dieu Janus, dieu des portes, ouvreur et fermeur des portes du soleil. Ici, par la présence du bouquet de fleurs, les portes du soleil sont à la fois ouvertes et fermées ; comme dans le délire il y a statu quo. Le **« Violon brisé »** est d'une signification symbolique encore plus claire, puisqu'aussi bien le thème de l'échec, de la castration et de l'impuissance est contenu dans le sujet, encore qu'il soit curieux de devoir superposer au violon brisé un double symbole lunaire : croissant lunaire surmontant une bête à corne. On sait la parenté qu'il y avait dans l'antiquité, et chez les Libyens en particulier, entre le culte lunaire et les bêtes à cornes ; il y avait déjà, en haut et à gauche, un soleil dans ce dessin ; en ajoutant un double signe de ténèbre et de sacrifice, Guillaume a symboliquement retrouvé le Violon brisé.

Le thème de l'irradiation toute puissante est le thème le plus fréquemment traité. Contenu dans le dessin dans d'innombrables symboles, avant même qu'il ait apparu dans le délire, il est

lutte contre l'angoisse et contre l'impuissance, essai de naissance à une vie glorieuse où l'échec serait compensé, par accolement des emblèmes solaires à l'expression impuissante de l'homme. La plupart des motifs décoratifs présents dans les dessins de Guillaume dérivent de la symbolique solaire. On y trouve des disques, des couronnes, trois fois concentriques comme dans les « **Sirènes** », des roses des vents, des étoiles, qui centrent en leur milieu le visage d'un homme devenu rayonnant ou qui délimitent entre leurs branches les trois ou quatre espaces d'inscription des dieux trinitaires ; on y rencontre tous les animaux et tous les oiseaux solaires, des aigles, des chevaux, des buffles, des coqs, comme dans « **Maison-Tourelle** », ainsi que des plantes sacrées : glands surtout, feuilles de liseron et coquelicots. Un dessin même de la collection du Docteur Perret est uniquement fait de représentations solaires polymorphes : le long d'une étoile à quatre rayons sont accrochés un médaillon humain et deux roses solaires.

Supranaturalisation des édifices. — Ajoutons encore pour rendre compte de tout ce mécanisme de supranaturalisation du monde et des hommes, semblable à celui qui joue dans le délire pour conférer à l'inférieur les pouvoirs du supérieur, la grande fréquence, dans les dessins de maisons ou de châteaux, des **portes cintrées.** Dans « **Château-Tourelle** », il y a six portes visibles et toutes les six sont cintrées. Dans « **Maison-Tourelle** », sur sept portes, six sont cintrées. La porte cintrée, la voûte, l'arceau sont toujours en rapport avec les lieux saints ; les maisons ici perdent leur caractère profane, deviennent de véritables chapelles, encore que sous la voûte veille le facteur antagoniste terrestre : le double triangle en sablier dont les deux lignes croisées font jouer dans l'espace une double opposition colorée.

C'est aussi dans le mécanisme de supranaturalisation du monde que rentre l'**œil-qui-voit-tout**, avec ses deux caractères divins : l'omniprésence et l'omniscience. L'œil-qui-voit-tout est présent dans les tourelles de « **Château-Tourelle** », dans les fenêtres de l' « **Astronome** », dans le cercle solaire du « **Provence** », dans le disque solaire des « **Sirènes** », dans les fleurs de « **Vase de Fleurs** » et de « **Bouquet de Fleurs-coquelicots** », dans la déchirure de la « **Diseuse de Cartes** », etc. Toujours mis en valeur d'une façon frappante, serti d'un liseret rouge dans l' « **Astronome** », ou monstrueusement déplacé au milieu de la joue de la diseuse de cartes, il éclate partout comme l'œil de Dieu en perpétuelle vigie : il est ce qui pourchasse et ce qui a le droit de pourchasser et de juger. Parfois pourtant dans les fleurs, il semble accéder à l'amour et fait penser au vers de Valéry :

Ta sœur, la grande rose où sourit une sainte... »

Les symboles de l'amour, de la fécondation, de la cohabitation, de la copulation magique sont d'autant plus nombreux dans l'œuvre de Guillaume qu'ils peuvent jouer, par les représentations adjacentes du mâle et du femelle, un double rôle ; en tant que contenus de la Libido, ils entrent dans le jeu d'une lutte non éteinte, génératrice de psychose, tandis que, structuralement, ils font partie de la grande catégorie du binaire et de la pensée par contraste. Partout, en effet, dans le langage symbolique, se répondent des images contrastées ; c'est, semble-t-il, une nécessité interne de cette pensée, de ne pouvoir s'élever à la connaissance qu'en percevant à la fois deux termes contraires qu'elle maintient accolés sans jamais les unifier totalement. Quoiqu'il en soit, et si d'une façon plus schématique, les représentations du binaire sont fréquentes dans l'œuvre : visages, cercles, ou médaillons doubles de « **Bouquet de fleurs-coquelicots** », de « **Vase de Fleurs** », du « **Lutetia** » (l'un à la proue, l'autre à la poupe), les symboles proprement sexuels ou de participation sexuelle nous rendent compte d'une vérité déjà trouvée : **c'est qu'ils représentent dans l'homme la puissance sexuelle maléfique ou diabolique et dans le jeu de la décoration adjacente la remontée vers des sphères sublimées ou magiques.** L'amour est ainsi présent sous ces deux formes blanche et noire, rayonnante et contraignante libérée et angoissée dont le cercle et sa figure humain intérieure nous donnent la totalité vécue dans un symbole qu'on peut interpréter encore comme le motif de la **cohabitation perpétuelle**, image du repli dans la mère et de la contemplation infinie narcissiste.

Les sabots pointus, les pieds de polichinelle, les nez acérés et courbes, le bossu priapique dont nous avons déjà parlé, rentrent dans les représentations de l'animalité maléfique des dieux satyriques, ainsi, que dans le « **Roman de Stendhal** », le diable à tête de bouc tricorne et à corps de poisson apparu dans la glace, l'interprétation ici étant facilitée par la présence d'un couple humain. Ce sont là représentations banales de la noire Libido : « Les satyres et les démons priapiques ont en outre la barbe et les oreilles pointues ; en général toute proéminence d'une partie quelconque du corps peut prendre un sens mâle et tout creux une signification féminine . » (Jung).

Dans les représentations symboliques de la copulation, citons « **Vase de Fleurs** » et « **Portrait de femme** » où l'union du mâle et du femelle est l'acte de magie par excellence, dont est sorti le feu et la création du monde. Dix ans auparavent, Guillaume des-

sinait « **Madame a ses ours** » ; de cette représentation bouffonne de la copulation aux représentations sublimées actuelles, il y a tout l'intervalle qui sépare le délire de jalousie du délire plus fortement mythique de persécution et de protection. Dans « **Vase de Fleurs** » (Planche IV) apparaît ou transparaît un griffon, apparition d'autant plus troublante, qu'en s'emparant de la forme d'un vase, le griffon retrouve son ancien rôle symbolique de gardien du calice maternel : « Dans les légendes le griffon... conserve son symbolisme initial de gardien des coupes maternelles où s'opère le mélange et le brassage des paires d'opposés propres à engendrer la vie » (M. Lœffler-Delachaux). Le vase, entouré d'un double dieu trinitaire mâle et femelle, mêle et brasse la double chair supranaturalisée de la copulation, dont la monstrueuse vulve centrale est une surdétermination. « **Portrait de Femme** » (collection Perret) prête à une interprétation encore plus intéressante. De chaque côté du motif principal, deux feuilles de liseron et des glands, et, dans le centre du dessin, un cercle solaire où scintille le corps droit d'une femme dont les jambes sont coupées à hauteur du genou par le rebord inférieur du cercle. Les bras sont levés et les mains surgissent de la partie supérieure du cercle. L'une d'elles, la droite, tient un miroir solaire d'où jaillissent des rayons tandis qu'à l'ombilic de la femme se prélasse une étoile à figure humaine. « Les primitifs ne savaient pas que l'enfantement est le fruit des rapprochements sexuels. Ils imaginaient que leurs femmes étaient fécondées par des rayons de lune ou de soleil » (M. Lœffler-Delachaux). Guillaume dans ce dessin, tout en représentant une **fécondation solaire ombilicale,** rejoint pourtant un mythe plus profond : celui des vierges mères de dieux. La femme, une fois fécondée, se divinise à son tour et dispense sur le monde le flux solaire qu'elle a reçu à l'intérieur du cercle de cohabitation. C'est là, du reste, le mythe qui, dans le délire, laisse flotter ses franges autour de la prétendue fille du malade ; elle aussi, née par copulation magique de l'amant imaginaire, doublure triomphante du moi, devient reine à son tour et règne sur l'asile. Le même mythe agit de la profondeur, et, sous des aspects plus ou moins dissimulés, trace partout ses mêmes cercles de protection et ses mêmes cercles d'identification solaire.

Avant d'en terminer avec le réalisme symbolique citons trois autres dessins où il est plus banal et où il n'est intéressant que par l'accord des motifs décoratifs avec le thème central. Dans la « **Diseuse de Cartes** », une sorcière est dessinée sur une roue solaire à dix-neuf rayons. Outre que c'est la seule roue à rayons

multiples de l'œuvre, elle devait avoir primitivement douze rayons, un pour chaque mois de l'année, dont témoignent des marques au crayon, et figurer ainsi, sur un fond de révélation magique, une véritable roue de la Fortune : « Les philosophes nous parlent d'une femme attachée à une roue... La femme attachée à la roue c'est la fortune. » (Honorius d'Autun, Spec Eccls ; col 1.057. Patrol., t, CLXXII). Dans l' « **Astronome** » le vieux mage est doué de la toute puissance que lui confère un bâton magique et a les étoiles à portée de sa main (on les voit transparaître toutes ensemble en un coin du tableau)... Dans les « **Sirènes** », deux symboles solaires sont accolés l'un à l'autre et renforcent leur signification : une rose des vents et un soleil à trois cercles concentriques. C'est vouloir représenter l'été et c'est, en l'associant aux sirènes, rejoindre sa correspondance primitive aux mythes aquatiques...

Telle est l'œuvre, de ce point de vue du réalisme symbolique. Dans les abysses de l'inconscient, d'archaïques structurations sont les points de ralliement d'une pensée en proie à son espace noir et semblent les dernières signalisations signifiantes du moi. Les expériences y boivent une dernière compréhension et y lisent leur futur destin, à moins qu'elles ne fassent que l'entrevoir. Peu importe en tous cas, puisque le mythe de l'identification solaire domine tout et qu'il est ce vers quoi tendent les dessins et le délire : le moi enchaîné se désenchaîne en projetant son idéal, et, secondairement, cherche à rejoindre son image projetée, lavée de toute culpabilité et de toute angoisse. Lorsque les deux portraits se rejoignent et que se confondent les deux significations du cercle, le paranoïaque devient resplendissant et passe au délire de grandeur ; l'identification recherchée est réussie, la renaissance solaire peut s'élever des puissances de la nuit et de la noire angoisse de la persécution, à moins qu'elle se vive par procuration dans une descendance princière, splendide réussite de l'impossible copulation.

CONCLUSION

La vie psychique de Guillaume, ramenée au niveau de déploiement de certains complexes et de certains mécanismes, transpire dans le dessin et dans le délire les qualités émotionnelles, les structures et les thèmes qui la fondent, efflorescencs superficielles du noyau lyrique intérieur en activité. Son identité symbolique est flagrante, qui, dans les voies d'une certaine expérience vécue, en jouant sur les trames interférantes du monde extérieur, leur donne une impulsion mythique générale. Depuis le coup de gong affectif qui a retenti dans la personnalité au début de la psychose, une entreprise de recollectement du monde et de soi-même s'est fait jour, et, à travers des significations archaïques encore illuminées au fond de la conscience, a su accéder à l'identification solaire que tout paranoïaque finit par réussir, non seulement en lui-même, mais hors de lui, à l'intersection du visuel et du visionnaire. Cette expérience de recollectement du monde que le paranoïaque fait à son corps défendant, tout artiste la fait à l'intérieur de son art, et pour la faire, doit rejoindre les niveaux d'action et les points de vision de Guillaume ; chez l'un et chez l'autre, ce sont les mêmes mécanismes, la même symbolique, les même mythes de mort et de renaissance solaire, comme nous pensons l'avoir fait entrevoir en des comparaisons constantes avec l'art surréaliste. Il n'y a qu'un seul art comme il n'y a qu'une seule initiation ; y accéder, c'est accéder à ce niveau de la pensée concrète, créatrice des illusions paranoïaques, et surimpressionner deux mondes étrangers d'autant plus parfaitement que plus parfaitement le signifiant saura rejoindre le signifié. Guillaume, en dessinant, dessine ses dieux d'identification future, comme chacun de nous.

Dans la création artistique de l'œuvre, sous des « courants affectifs à direction constante », toute transposition visuelle et graphique du monde extérieur est donnée dans le mécanisme même d'appréhension du réel, toute déformation, toute illusion répond à une nécessité interne de préservation de l'unité de conception du monde et de soi-même. L'esprit de méthode, le besoin de sécurité, les tendances obsessionnelles, la résistance des fonctions logiques rendent à ce monde traversé d'illusions, une cohérence interne que n'apportait pas l'effusion lyrique. Cette cohérence est le lieu et la voie de direction de la nouvelle person-

25. P. Guillaume. — *La psychologie de la Forme*. Flammarion, 1942.
26. K. Jaspers. — *Psychologie générale*. Alcan, 1933.
27. E. Jolovicz. — Conférence inédite à *la Pléiade*, 1936.
28. C. Jung. — *La Libido*. Edit. Montaigne.
29. E. Kretschmer. — *Manuel théorique et pratique de Psychologie Médicale*. Payot, 1927.
30. L. Levy-Bruhl. — *Le Surnaturel et la Nature dans la Mentalité Primitive*. Alcan.
31. F. Littré. — *Le dessin enfantin*, in *Maintenant*, n° 3. Grasset.
32. M. Loeffler-Delachaux. — *Le Cercle*. Edit. du Mont-Blanc, 1947.
33. G.-H. Luquet. — *L'art primitif*. Doin, 1930.
34. G.-H. Luquet. — *Le dessin enfantin*.
35. G. Manco. — *Psychologie du primitif et psychologie de l'inconscient*, in *Psyché*, n° 5.
36. F. Minkowska. — *Van Gogh : les relations entre sa vie, sa maladie et son œuvre*, in *L'Evolution Psychiatrique*, t. III, fasc. I.
37. F. Minkowski. — *Le Temps vécu*. D'Artrey, 1933.
38. E. Minkowski. — *Du symptôme au trouble générateur*, in *Arch. suisses de neur. et psych.*, 1928.
39. C.V. Monakow et R. Mourgue. — *Introduction biologique à l'étude de la neurologie et de la psychopathologie*. Alcan, 1928.
40. J. Monnerot. — *La Poésie moderne et le Sacré*. Gallimard, 1945.
41. S. Morgenstein. — *Psychanalyse infantile*. Ed. Denoel.
42. E. Mounier. — *Traité du caractère* Ed. du Seuil, 1946.
43. H. Prinzhorn. — *Bilderei der Geiteskranken*. Springer, Berlin, 1922.
44. Prud'hommeau. — *Dessin et écriture chez l'enfant*, in *Enfance*, mars-avril 1948.
45. O. Rank. — *Don Juan*. Denoel et Stee, 1932.
46. W. Riese. — *Vincent Van Gogh in der Krankheit*. Berghann, Munich, 1926.
47. J. Rogues de Fursac. — *Les écrits et les dessins dans les maladies nerveuses et mentales*. Masson, 1905.
48. H. Ueberschlag. — *Un délirant chronique, son histoire, son langage, diagnostic*. Thèse, Strasbourg, 1936.
49. J. Vinchon. — *L'art et la folie*. Stock, 1924.

Dépôt légal 1948. — 3e Trimestre. — Imprimeur n° 62.

Imprimerie G. Subervie, Rodez.

Pl. I — *Château-Tourelle.*

Pl. II — *Maison-Tourelle.*

Pl. III. — *Tête de Femme.*

Pl. IV. — *Vase de Fleurs.*